শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ নাট্য প্ৰতিভা

ড° ভাস্কৰ কুমাৰ কাকতি

SRIMANTA SANKARDEVAR NATYA PRATIBHA : A book of translation of plays of Srimanta Sanakardev and other original critical articles by Dr Bhaskar Kumar Kakati and published by Jagaran Sahitya Prakashan, Panbazar, Guwahati-781001

First Publish : September, 2025 Price : 250/-

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ
নাট্য প্ৰতিভা
ড° ভাস্কৰ কুমাৰ কাকতি

প্ৰকাশক
জাগৰণ সাহিত্য প্ৰকাশন
যশোৱন্ত ৰ'ড, পাণবজাৰ-৭৮১০০১
ভ্ৰম্যভাষ ঃ ৮৬৩৮১ ৫৩১২৬
গ্ৰন্থস্বত্ব ঃ লেখক
প্ৰচ্ছদ ঃ ড° সুনীল লোহাৰ

ISBN : 978-93-48652-53-9

মূল্য ঃ ২৫০.০০ টকা

মুদ্ৰণ ঃ
জাগৰণ প্ৰেছ
চানমাৰি, গুৱাহাটী-৭৮১০০৩

দেউতা শ্ৰীযুত দিলীপ কুমাৰ কাকতিৰ চৰণযুগলত...

যিবোৰ কথা নক'লেও নহয়

২০০২ চনৰ ২৭ নবেম্বৰত ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ (NSD) স্থায়ী ৰঙমঞ্চ 'অভিমঞ্চ'ত বিখ্যাত সংস্কৃত নাট্যকাৰ ভাসৰ সংস্কৃত নাট 'মধ্যমাব্যযোগ' নামৰ নাটখন উপভোগ কৰিবলৈ মই সুবিধা পাইছিলোঁ। ড° অঞ্জলা মহৰ্ষিৰ পৰিচালনাৰ নাটখন পৰিবেশন কৰিছিল ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ দ্বিতীয় বৰ্ষৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলে আৰু প্ৰযোজনা কৰিছিল ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ে। যুগৰ লগত ফেৰ মাৰিব পৰা প্ৰায় সকলোবোৰ প্ৰয়োজনীয় উপাদান নাটখন পৰিবেশন কৰোঁতে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। নাটখনৰ পৰা নান্দী গীত, সভা-প্ৰজা, নাটকৰ পৰিচয়, নাট্যকাৰৰ পৰিচয় আদি বাদ দিয়া হৈছে। মুখ্য কথা এই যে নাটখন সংস্কৃত ভাষাত নহয়, হিন্দী ভাষাত পৰিবেশন কৰা হৈছে। ইয়াৰ উপৰিও দৃশ্যপট সলনি নকৰাকৈ সংগীত-নৃত্যৰ দ্বাৰা নাটখন মঞ্চস্থ কৰা হৈছে। দুজনে ধৰি অহা আঁৰীয়াৰ আঁৰত নৃত্য কৰি হিড়িম্বাৰ প্ৰৱেশ ঘটোৱা হৈছে। লগতে অন্য প্ৰধান চৰিত্ৰ ভীম আৰু ঘটোৎকচৰ প্ৰবেশো নৃত্যৰ দ্বাৰাই হৈছে। নাট্যশাস্ত্ৰৰ মতে যুদ্ধ মঞ্চত দেখুৱাব নালাগে যদিও নাটখনত পৰিচালকে ভীম আৰু ঘটোৎকচৰ যুদ্ধ পৰিবেশন কৰিছে। ই. এছ. ৰাজেন্দ্ৰ পিল্লৈয়ে পৰিচালনা কৰা নৃত্যত প্ৰধানকৈ কথাকলিৰ প্ৰভাৱ পৰিছে। অৱশ্যে দুই-এটা অঙ্গী-ভঙ্গী আৰু পদ-চালনা অংকীয়া ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰ, শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু ৰজা-মহাৰাজৰ দৰে হৈছে। সংস্কৃত নাটৰ অভিনয়ত অতীতৰ পৰা বীণা বাদ্যযন্ত্ৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বাদ্য হলেও কাৱালাম পদ্মনাভনে পৰিচালনা কৰা সংগীতত বীণাৰ পৰিবৰ্তে তবলা, মৃদংগ, বাঁহী, কণ্ঠ সংগীত আদিৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এই নাটকখনত পোহৰেও এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা

গ্ৰহণ কৰিছে। কাহিনীৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি মঞ্চত নদী দেখুওৱা হৈছে। নাটকখনত নতুনত্বৰ প্ৰভাৱ পৰিছে যদিও সংস্কৃত নাটৰ মূল বিশেষত্বক এই নতুনত্বই বিকৃত কৰা দেখা নাযায়।

তাৰ কিছু বছৰৰ পাছত বিস্ময় আলোচনীৰ সম্পাদক শশী ফুকন ডাঙৰীয়াদেৱৰ দ্বাৰা সম্পাদিত আন এখন মাহেকীয়া আলোচনী 'ৰংঘৰ'ত ২০০৪ চনত মই 'অংকীয়া নাটৰ কলা-কৌশলত পৰিবৰ্তনৰ প্ৰয়োজনীয়তা' নামৰ প্ৰবন্ধ এটি লিখিছিলোঁ। প্ৰবন্ধটি প্ৰকাশৰ পাছত বিভিন্নজন পাঠকৰ পৰা লাভ কৰা আলোচনা/মন্তব্যক সাৰ কৰি ভাবিলোঁ— যিহেতু শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে তেওঁৰ নাটসমূহ ব্ৰজাবলীত সৃষ্টি কৰি থৈ গৈছে, তেন্তে তেওঁৰ দ্বাৰা বিৰচিত আৰু বৰ্তমান উপলব্ধ সকলো নাটক সৰলভাৱে বুজি পোৱাকৈ গদ্য ৰূপত ভাবানুবাদ নকৰোঁ কিয়? সেই উদ্দেশ্য আগত ৰাখি তেওঁৰ দ্বাৰা বিৰচিত আৰু বৰ্তমান উপলব্ধ সকলো ভাবানুবাদ কৰিলোঁ আৰু 'ৰাম বিজয়'ক বাদ দি বাকী নাটকেইখনৰ ভাবানুবাদ ২০০৬ত 'ৰংঘৰ'ত প্ৰকাশ পালে। মাত্ৰ 'ৰাম বিজয়' নামৰ নাটখন 'আজিৰ দৈনিক বাতৰি কাকত' নামৰ দৈনিক কাকতখনত ২০০৬ত প্ৰকাশ পাইছিল।

মোৰ ওপৰত ধাৰাবাহিক সমৰ্থন আৰু মোৰ জীৱনৰ এটা উচ্চাকাংক্ষা বাস্তৱায়িত কৰাত সহায় কৰাৰ বাবে মই মৰমৰ পত্নী গংগোত্ৰী শিৱমক গভীৰভাৱে কৃতজ্ঞতা জনালোঁ। মই মোৰ মৰমৰ একমাত্ৰ পুত্ৰ ৰাগক (তুণ্ডালীপ ভাস্কৰ) বিশেষভাৱে ধন্যবাদ জ্ঞাপন কৰিছোঁ, যিয়ে মোক প্ৰতিটো মুহূৰ্তে সজীৱ কৰি ৰাখে। সকলোখিনি ভাবানুবাদ গ্ৰন্থ আকাৰত প্ৰকাশ কৰাৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰাৰ বাবে জাগৰণ সাহিত্য প্ৰকাশনৰ স্বত্বাধিকাৰী ৰূপজ্যোতি দেৱনাথক ধন্যবাদ জনালোঁ। লগতে গ্ৰন্থখনিৰ বেটুপাটখনি সুন্দৰকৈ সজাই দিয়াৰ বাবে মোৰ সহকৰ্মী স্কুল অব লিবাৰেল আৰ্টছ, ভাৰতীয় প্ৰযুক্তিবিদ্যা প্ৰতিষ্ঠান যোধপুৰৰ সহকাৰী অধ্যাপক ড° সুনীল লোহাৰৰ প্ৰতি মই কৃতজ্ঞ থাকিলোঁ। লগতে গ্ৰন্থখনৰ অক্ষৰ বিন্যাস আৰু অংগ সজ্জাৰ দায়িত্বত থকা দ্বীপজ্যোতি বৈশ্যৰ প্ৰতিও মই কৃতজ্ঞ।

ড° ভাস্কৰ কুমাৰ কাকতি

ম'বাইল ঃ ৯৮৫৪৭৫৪৫১৪

ইমেইল ঃ bhaskarkumarkakati@gmail.com

সূচীপত্ৰ

১। প্ৰস্তাৱনা ০৯
২। বৃহত্তৰ অসমীয়া সমাজ গঢ়াত
শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ অবদান ১৪
৩। পত্নী-প্ৰসাদ ৩৩
৪। কালিয়দমন ৪০
৫। ৰুক্মিণীহৰণ ৪৭
৬। পাৰিজাত হৰণ ৬০
৭। কেলি গোপাল বা ৰাসক্ৰীয়া ৭৬
৮। ৰাম বিজয় ৮৯
৯। পৰিশিষ্ট ১০১

প্ৰস্তাৱনা

অংকীয়া নাটসমূহ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ শিষ্যসকলৰ সৃজনীমূলক প্ৰতিভাৰ অন্যতম উজ্জ্বল নিদৰ্শন। বৰ অসমৰ বিশাল বিকশিত সংস্কৃতিৰ ঐতিহ্যৰ বাহকস্বৰূপ এই অংকীয়া নাটসমূহেই হৈছে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ প্ৰথম নিদৰ্শন। ভাৰতীয় নাট্য পৰম্পৰাত অংকীয়া নাটসমূহৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ঐতিহাসিক মূল্য আছে, কিয়নো প্ৰাদেশিক ভাষাত ৰচিত পূৰ্ণাংগ নাটসমূহৰ ভিতৰত অংকীয়া নাটৰ ঐতিহ্যই সবাতোকৈ প্ৰাচীন। মূলত ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ অৰ্থেহি এই নাটসমূহ ৰচনা কৰিছিল যদিও অংকীয়া নাটসমূহে অসমৰ বিচ্ছিন্ন জাতি-জনজাতিসমূহক একত্ৰিত কৰাৰ লগতে সংস্কৃতিৰ বৰভেটি নিৰ্মাণ কৰি অসমৰ জনগণক সাংস্কৃতিক আৰু বৌদ্ধিকভাৱে সংস্কৃতিবান কৰি জাতিৰ বৌদ্ধিক উত্তৰ্গত বহুখিনি সহায় কৰে। এই নাটসমূহে মানুহৰ নৈতিক, সামাজিক, আধ্যাত্মিক, বৌদ্ধিক চিন্তা-চৰ্চাক বিকশিত কৰি সংকীৰ্ণতাৰ পৰা মুক্ত কৰি মানুহক উদাৰ হ'বলৈ আৰু সামাজিক কল্যাণৰ হকে কাম কৰিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা প্ৰদান কৰে। ভাওনাৰ ক্ষেত্ৰত গায়ন, বায়ন, সূত্ৰধাৰ, ভাৱৰীয়া আদি নিৰ্বাচন গণতান্ত্ৰিক

পদ্ধতিৰে যোগ্যতা আৰু দক্ষতাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি কৰা হৈছিল; বৰ্ণ বা সম্প্ৰদায়ৰ ভিত্তিত কৰা হোৱা নাছিল। এই প্ৰক্ৰিয়াৰ জৰিয়তে অংকীয়া নাট-ভাওনাই ভাওনাত অংশ লোৱাসকলৰ মাজত জাতি-বৰ্ণ নিৰ্বিশেষে সম্প্ৰীতি বৃদ্ধি কৰিবলৈ সক্ষম হয়। অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ অভিনেতা আৰু দৰ্শকৰ মাজত এক নিকট সম্বন্ধ দেখা যায়। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ অংকীয়া নাট-ভাওনা উচ্চ মঞ্চৰ সলনি দৰ্শকৰ মাজৰ সমতল ভূমিত পৰিবেশিত হয়।

'চিহ্নযাত্ৰা' শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ প্ৰথম অভিনয় যদিও সেই বিষয়ে ৰচিত নাট উপলব্ধ নহয়। চৰিত পুথিৰ বিৱৰণৰ পৰা অনুমান কৰা হয় যে চিহ্নযাত্ৰা বাদ্য আৰু পটৰ মাধ্যমত পৰিৱেশন কৰা হৈছিল। চিহ্নযাত্ৰাৰ অভিনয় কেতিয়া কৰা হৈছিল সেই সম্বন্ধে নাট সমালোচকসকলৰ মাজত দ্বিমত দেখিবলৈ পোৱা যায়। চৰিত পুথিৰ মতে— 'জ্ঞাতি-বন্ধুসকলৰ অনুৰোধত শংকৰদেৱে চিহ্নযাত্ৰা ভাওনা কৰিছিল।' চিহ্নযাত্ৰাৰ অভিনয়ৰ বাবে তেওঁ কেতেখা, ৰাম, বলোৰাম, হৰিধন, মথুৰা, বুঢ়া-শ্ৰীৰাম, বনগঞাক বায়ন শিকালে। নিত্যানন্দ, দামোদৰ, উদাৰ, বলাই, শূলবৰা, লক্ষণ, ভোবোৰাক গায়ন পদ্ধতি শিকালে। ভূঞাসকলে ভাওনা পৰিৱেশনৰ বাবে ৰভা দিয়াৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰে। সূত্ৰৰ অভিনয় কৰে ৰাম ৰাম গুৰুৱে। অৱশ্যে মাজে মাজে শংকৰদেৱেও সূত্ৰ গাইছিল। লক্ষণ, যদু, ৰামচৰণ, মথুৰা আৰু শংকৰদেৱে সপ্ত বৈকুণ্ঠৰ ঈশ্বৰৰ ভাও লয়। সৰ্বজয়, বলোৰাম, শ্ৰীৰাম, কমলিধৰা, ৰঘুপতি, চিদা আৰু হৰিধনে লক্ষ্মীৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰে। নৰহৰি, জয়ৰাম, পূৰ্ণানন্দ, ৰঘু আদিয়ে চৈধ্য পাৰিষদৰ অভিনয় কৰে। ব্ৰহ্মা আৰু শিৱৰ অভিনয় কৰে ক্ৰমে সণ্টৰা আৰু ধ্বজাই। সংলাপৰ বাহিৰে চিহ্নযাত্ৰাত নাটকৰ সকলোখিনি উপাদান আছিল বুলি চৰিত পুথিৰ বিৱৰণৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি। চিহ্নযাত্ৰাৰ সফল সমাপ্তিৰ দ্বাৰা শংকৰদেৱে বিভিন্ন নিদৰ্শন দাঙি ধৰিবলৈ সক্ষম হয়। এই ভাওনা অভিনয়ৰ বাবে চিত্ৰপটৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। ইয়াৰ আগতে পৃথিৱীৰ নাট্য অভিনয়ৰ ইতিহাসত দৃশ্যপটৰে অভিনয় কৰাৰ নিদৰ্শন নাই। ই স্পষ্টভাৱে প্ৰমাণ কৰে যে পৃথিৱীৰ ভিতৰত পোন প্ৰথমবাৰৰ বাবে অসমতেই নাট্যাভিনয়ত

দৃশ্যসজ্জাৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। তেওঁ সাত বৈকুণ্ঠৰ এখন পট আঁকি সাত বৈকুণ্ঠৰ গৰাকী সাতজন ঈশ্বৰক প্ৰমুখ্য কৰি সকলোবোৰ পটত অংকন কৰাই চিহ্নযাত্ৰাৰ অভিনয় কৰাইছিল। চিহ্নযাত্ৰাৰ নাট্যাভিনয়ত সংলাপৰ ব্যৱহাৰ হোৱা নাছিল। অৰ্থাৎ ইয়াৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে চিহ্নযাত্ৰা নাট্যাভিনয়ত মূকাভিনয় অভিন্ন অংগ আছিল।

অংকীয়া নাট ভাওনাই অসমৰ সংস্কৃতিত এক নৱচেতনাবোধৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হয়। মানুহৰ মানসিক, সামাজিক, শাৰীৰিক আৰু আধ্যাত্মিক বিকাশত যে কলাশিল্পই অৰিহণা যোগাই তাক স্পষ্টকৈ প্ৰমাণ হয় নাট-ভাওনাৰ মাজেৰে। শংকৰদেৱৰ দ্বাৰা ৰচিত ছয়খন নাট বৰ্তমান সময়ত উপলব্ধ। যেনে— 'পত্নী প্ৰসাদ', 'কালিয়দমন', 'কেলিগোপাল', 'ৰুক্মিণী হৰণ', 'পাৰিজাত হৰণ' আৰু 'ৰাম বিজয়'। ইয়াৰ উপৰিও তেওঁ আৰু কেইখনমান নাট ৰচনা কৰিছিল বুলি বহু নাট সমালোচকে ক'ব বিচাৰে। নাটকীয় বিষয়বস্তুৰ উৎসৰ ফালে লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে তেওঁৰ ছয়খন নাটকৰ প্ৰথম পাঁচখনেই ভাগৱতৰ কাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত। সৰ্বশেষত ৰচনা কৰা 'ৰাম বিজয়'খনহে মাত্ৰ 'ৰামায়ণ'ৰ কাহিনীৰ ভিত্তিত ৰচিত হৈছে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে নাট্যৰস সৃষ্টিৰ অৰ্থে নাট ৰচনা কৰা নাছিল। অংকীয়া নাট ৰচনা কৰা হৈছিল ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰৰ মাধ্যম হিচাবেহে। ফলস্বৰূপে, নাটসমূহত কলাত্মক দিশটোতকৈ আধ্যাত্মিক দিশটোৱে অধিক গুৰুত্ব পাইছিল। তেওঁ কাহিনী, চৰিত্ৰ সৃষ্টি আদিকে ধৰি নাটৰ আন প্ৰয়োজনীয় উপকৰণসমূহতকৈ দৰ্শকৰ মনত ভক্তিৰস উদ্ৰেক কৰাৰ ওপৰতহে অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিছিল। ইয়াৰ কাৰণে তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত নাটসমূহৰ মূল নায়ক বা প্ৰধান চৰিত্ৰ আছিল শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীৰাম। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ দৃষ্টিত শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীৰাম পৰম ব্ৰহ্মাৰ স্বৰূপ। তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীৰামক যোগেশ্বৰ, সৎ-চিৎ আনন্দময় পৰমেশ্বৰৰূপে অংকিত কৰিছে। ফলস্বৰূপে, শ্ৰীকৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক লীলামালা দেখুৱাবলৈ মাজে-সময়ে নাট্যৰস সৃষ্টিত বাধা প্ৰদানাৰ্থে আন কিছুমান কাহিনী মূল কাহিনীৰ লগত সংযোগ কৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে, 'কালিয়দমন' নাটত কেৱল শ্ৰীকৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক লীলাক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ বনাগ্নিপানক সংযোগ কৰিছে। শ্ৰীকৃষ্ণ

আৰু শ্ৰীৰামৰ বাহিৰে আন কোনো চৰিত্ৰই তেওঁৰ নাটত সম্পূৰ্ণকৈ বিকাশ হোৱা নাই।

শংকৰদেৱে আৰম্ভ কৰি থৈ যোৱা নাট্য-পৰম্পৰাত সংস্কৃত নাটৰ প্ৰভাৱ নাই বুলি নুই কৰিব নোৱাৰি। ইয়াৰ উপৰিও সেই সময়ত অসমত প্ৰচলিত বিভিন্ন লোক-নাট্যৰ লগতে ভাৰতবৰ্ষৰ আন অঞ্চলত প্ৰচলিত বিভিন্ন লোক-নাট্যৰ প্ৰভাৱ অংকীয়া নাট-ভাওনাত স্পষ্টভাৱে পৰিলক্ষিত হয়। ফলস্বৰূপে, তেওঁ বহুক্ষেত্ৰত সংস্কৃত নাট্যবিধিক আওকাণ কৰিছিল। উদাহৰণস্বৰূপে, সংস্কৃত নাটৰ বিধি অনুসৰি মঞ্চত জন্ম, মৃত্যু, শয়ন, বিবাহ, যুদ্ধ, ভোজন আদিৰ দৃশ্য প্ৰদৰ্শন কৰা নিষেধ। কিন্তু তেওঁ 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটত বিবাহ আৰু যুদ্ধ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। ঠিক সেইদৰে 'পাৰিজাত হৰণ' আৰু 'ৰাম বিজয়'তো যুদ্ধৰ দৃশ্যৰ উপস্থাপন কৰিছে। তেওঁ অংকীয়া নাট-ভাওনা ৰাজ দৰবাৰত নহয় জনমানসৰ মাজলৈ আনি সকলোৰে বাবে মুকলি মঞ্চত পৰিবেশন নকৰে। মূলতঃ ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ বাবে তেওঁ নাট-ভাওনাৰ ৰচনা কৰিলেও তেওঁৰ নাটকে সামাজিক, অৰ্থনৈতিক দায়বদ্ধতাক উপেক্ষা কৰা নাই। নাট-ভাওনাৰ অধিক প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ লগে লগে কঁহাৰ, কমাৰ, তাঁতী, বাঢ়ৈৰ নতুন কামৰ দায়িত্ব আহিল। প্ৰসাধনৰ সামগ্ৰীৰ বাবে হেঙুল-হাইতাল, নীল, ধলমাটি, বালিছন্দা প্ৰস্তুত কৰিব লগা হ'ল। খনিকৰসকলে অভিনেতাৰ মুখত ৰং ঘঁহাৰ পৰা গায়ন-বায়নৰ পাগুৰি মৰা, সাজসজ্জা কৰাৰ উপৰিও চিত্ৰ, সিংহাসন আদি নিৰ্মাণ কৰিব লগাত পৰিল। ই তেওঁলোকক অৰ্থনৈতিকভাৱে লাভবান কৰাৰ লগতে তেওঁলোকক এক দৃঢ় সামাজিক স্থিতি প্ৰদান কৰাত বহুখিনি সহায় কৰে। মুঠতে ক'ব পাৰি যে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে কেইখনমান নাট ৰচনা কৰিয়েই যি নাট্য-প্ৰতিভাৰ নিদৰ্শন দিলে ই বিৰল। তেওঁৰ নাটকেইখনত যি উৎকৃষ্ট মানবিশিষ্ট সাহিত্যৰ নিদৰ্শন পোৱা যায়, সেয়াই তেওঁৰ সাহিত্যিক প্ৰতিভাক চিৰযুগমীয়া কৰি থৈ যোৱাত যথেষ্ট। তেওঁ তেওঁৰ দ্বাৰা বিৰচিত নাটকেইখনত ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক লীলা-মহিমা প্ৰকাশ কৰাৰ লগতে প্ৰাকৃতিক সৌন্দয্য, সৃষ্টিৰ ৰহস্য প্ৰকাশ কৰিছে। এনেবোৰ গুণৰ বাবেই শংকৰদেৱৰ দ্বাৰা বিৰচিত নাট-ভাওনাই অসমৰ জনগণক সামাজিক, অৰ্থনৈতিক, আধ্যাত্মিক আৰু বৌদ্ধিকভাৱে বৌদ্ধিক উত্তৰণ ঘটোৱাত বহুখিনি অৰিহণা যোগাবলৈ সক্ষম হৈছে। দয়া, ক্ষমা, ভক্তি, শৰণাগতক ৰক্ষণাবেক্ষণ দিয়া আৰু নাৰীৰ বিভিন্ন চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য অংকন কৰা শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ মহান সৃষ্টিয়ে তেওঁৰ উত্তৰাধিকাৰীসকলক তেনে উৎকৃষ্ট সাহিত্য ৰচনাৰ প্ৰতি মনোনিৱেশ কৰিবলৈ অনুপ্ৰাণিত কৰাৰ লগতে অসমীয়া নাট্য পৰম্পৰা সৃষ্টি কৰি থৈ যায়।

■■■

বৃহত্তৰ অসমীয়া সমাজ গঢ়াত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ অৱদান

বৃহত্তৰ অসমীয়া সমাজ হৈছে এক বৈচিত্র্যপূৰ্ণ আৰু বহুস্তৰীয় গঠনসম্পন্ন সামাজিক পৰিসৰ, যিয়ে জাতি, ধৰ্ম, ভাষাৰ বিভিন্নতাৰ মাজতো এক ঐক্যবোধ গঢ়ি তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। এই পৰিসৰত 'অসমীয়া' পৰিচয়টো কোনো এটা বিশেষ জাতি, ধৰ্ম বা উপসম্প্ৰদায়ৰ সৈতে সীমাবদ্ধ নহয়; বৰঞ্চ ই হৈছে এক সামূহিক ভাষিক-সাংস্কৃতিক চেতনাৰ আধাৰত গঢ় লৈ উঠা পৰিচয়। এই আধাৰৰ উৎস হৈছে অসমৰ জনগোষ্ঠীৰ এক গাঁথনি। এই সামূহিক পৰিচয় গঠনত কেৱল খিলঞ্জীয়া অসমীয়া জনগোষ্ঠীয়েই নহয়, ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলৰ লগতে বাহিৰৰ পৰা অহা বহুজনেও গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। ফলত অসমীয়া সমাজ এখন হৈছে এক ঐতিহাসিক পৰিক্ৰমাৰে গঢ় লৈ উঠা, সমন্বয়শীল, বহুমাত্ৰিক সামাজ।

এই সমাজৰ গঠন-প্ৰক্ৰিয়া বুজিবলৈ গ'লে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ ভূমিকা উপেক্ষা কৰা একেবাৰে অসম্ভৱ। ১৪৪৯ খ্ৰীষ্টাব্দত তেওঁৰ আবিৰ্ভাৱৰ সময়ত অসমীয়া সমাজখন ধৰ্মীয়ভাৱে গভীৰ সংকটৰ মাজত আছিল। তেতিয়াৰ প্ৰচলিত ব্ৰাহ্মণিক ধৰ্ম ব্যৱস্থাই কঠোৰ জাতিভেদ, বহু দেৱতাৰ পূজা, পশু তথা মানৱ বলিদান, আৰু বিভিন্ন অনৈতিক আচাৰৰ মাধ্যমৰে এক অসংবেদনশীল ধৰ্মীয় সংস্কৃতিৰ জন্ম দিছিল। ইয়াৰ উপৰিও তান্ত্ৰিক বৌদ্ধ ধৰ্মৰ বজ্ৰায়ণ প্ৰভাৱৰ জন্মা ফলস্বৰূপ শক্তিক পূজাৰ কেন্দ্ৰ কৰি অসম আছিল বহু অশ্লীল প্ৰথাৰ দীক্ষাৰ অঙ্গ। দেৱদাসী প্ৰথাৰ দৰে ব্যৱস্থাই মহিলাৰ ওপৰত এক শোষণমূলক ধৰ্মীয় অধিকাৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। লগতে ধৰ্মীয় আচাৰ-অনুষ্ঠানসমূহ সংস্কৃত ভাষা কেন্দ্ৰিক হোৱা বাবে সৰ্ব সাধাৰণ মানুহৰ বাবে এইবোৰ বুজি উঠা অসম্ভৱ হৈ পৰিছিল।

এই সংকটজনক পৰিস্থিতিৰ প্ৰতিবাদ হিচাপে শংকৰদেৱে অসমত নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্ম আন্দোলনৰ সূচনা কৰে। যদিও বৈষ্ণৱ ধৰ্ম তেতিয়া অসমৰ বাবে একেবাৰে অচিনাকি নহয়। ভূতিবৰ্মাৰ বৰগঙ্গা শিলালিপিত বিষ্ণু পূজাৰ কথা উল্লেখ আছে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে এই ধৰ্মক সমাজ-সাংস্কৃতিক পৰিৱৰ্তনৰ এক বলিষ্ঠ মাধ্যমৰূপে গঢ়ি তোলে। সেই সময়ত অসমত প্ৰচলিত বৈষ্ণৱ ধৰ্ম সময়ৰ সৈতে মিশ্ৰিত এক স্থানীয় আৰু আচাৰভিত্তিক ৰূপ লৈছিল কিন্তু শংকৰদেৱে তাক আধ্যাত্মিক বিশুদ্ধতাৰ সৈতে পুনৰুজ্জীৱিত কৰি সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীৰ বাবে সহজগম্য আৰু বোধগম্য ৰূপত উপস্থাপন কৰে। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে তেওঁৰ সময়ত প্ৰচলিত ধৰ্মীয় নীতি-নিয়ম, বহু দেৱতাৰ পূজা, জাতিভেদমূলক বৈষম্য আৰু পুৰোহিতসকলৰ একাধিপত্যৰ প্ৰতি প্ৰত্যাহ্বান জনাই পূৰ্বে প্ৰায় অনুপস্থিত ভক্তিমূলক ধৰ্মীয় অভিব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ পুনৰ্গঠন কৰিছিল। তেওঁৰ এই ধৰ্মীয় আন্দোলনে পৰম্পৰাগত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ জটিলতা অপসাৰণ কৰি এক সহজবোধ্য তথা অন্তৰংগ আৰু অধিক মানৱিক দৃষ্টিভংগীৰ ধৰ্মীয় পথৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰে। এই নতুন ধৰ্মীয় ধাৰাকেই 'নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্ম' নামেৰে অভিহিত কৰা হয়। এই ধৰ্মীয় প্ৰৱণতা ভাগৱত পুৰাণৰ দাৰ্শনিক মুল্যবোধৰ ওপৰত আধাৰিত আৰু ই মূলত চাৰিটা মুখ্য তত্ত্ব যেনে নাম, দেৱ, গুৰু, আৰু ভকতৰ ওপৰত আধাৰিত। শংকৰদেৱে জাতিভিত্তিক দীক্ষা প্ৰথাৰ ঘোৰ বিৰোধিতা কৰি সমাজৰ সকলো শ্ৰেণী আৰু জাতিগোষ্ঠীৰ বাবে আধ্যাত্মিক মুক্তিৰ দ্বাৰ উন্মুক্ত কৰি দিয়ে। এইদৰে তেওঁ ধৰ্মক কেৱল

ব্যক্তিগত সাধনাৰ ক্ষেত্ৰতে সীমাবদ্ধ নাৰাখি, সমাজ-সংস্কৃতিক পৰিসৰতো এক বিশিষ্ট স্থান প্ৰদান কৰিছিল।

ভক্তিৰ অনুভূতিক দৃশ্যমান আৰু জন-অভিগম্য ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ শংকৰদেৱে পৰিবেশন কলা, বিশেষকৈ সংগীত, নৃত্য, নাট, অনুবাদ, আৰু শাস্ত্ৰীয় পাঠৰ নাটকীয় অভিযোজনক এক প্ৰভাৱশালী মাধ্যম হিচাপে গ্ৰহণ কৰে। এই কৌশলে অসমীয়া সমাজত ধৰ্মীয় আৰু সাংস্কৃতিক চেতনাৰ উন্মেষ ঘটোৱাৰ উপৰিও নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনক এক গভীৰ সাংস্কৃতিক আন্দোলনলৈ পৰিণত কৰে। এই নতুন চেতনাই আহোম ৰাজসত্তাৰ অধীনস্থ ৰাজনৈতিক একীকৰণ প্ৰচেষ্টাৰ সৈতে সজীৱ সুৰ মিলাই, অসমৰ জাতিগতভাৱে বিচ্ছিন্ন সমাজখনৰ ভিতৰত অন্তৰ্ভুক্তি আৰু ঐক্যৰ এক দৃঢ় ভিত্তি নিৰ্মাণ কৰিছিল। এই পৰিৱৰ্তনৰ পৰিপুষ্ট অভিব্যক্তি হিচাপে শংকৰদেৱৰ দ্বাৰা সৃষ্ট অংকীয়া নাট বা ভাওনাই বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। এই নাট্যসমূহ কেৱল ধৰ্মীয় শিক্ষাৰ বাহক নহয় বৰঞ্চ তৎকালীন সমাজত সমতা, ভাতৃত্ব আৰু সাংস্কৃতিক সংলাপৰ বাণী প্ৰচাৰৰ অন্যতম প্ৰভাৱশালী মাধ্যম হৈ পৰিছিল। অংকীয়া নাটৰ সহজ ভাষা, সমতামূলক দৃষ্টিভংগী আৰু আধ্যাত্মিকবোধে সমাজৰ জাতি, লিংগ, ধৰ্ম ইত্যাদি বিভাজনৰ উৰ্ধত উঠি এক সামাজিক ঐক্য গঢ়ি তোলাত সহায় কৰিছিল। ইয়াৰ জৰিয়তে বিভিন্ন জাতি-গোত্ৰ আৰু ভাষা-ভাষীৰ মাজত এক আন্তঃসাংস্কৃতিক সংলাপৰ ক্ষেত্ৰ সৃষ্টি হৈছিল।

অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাসত অংকীয়া নাটে এক অপূৰ্ব স্থান অধিকাৰ কৰে। ইয়াৰ উৎপত্তি হৈছিল এক গভীৰ ধৰ্মীয় আৰু সামাজিক পৰিৱৰ্তনৰ পটভূমিত যি সময়ছোৱাত অসম নিজেই সাংস্কৃতিক পৰিৱৰ্তনৰ এক সন্ধিক্ষণত আছিল। শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ শিষ্য মাধৱদেৱে এই নাট্য ৰূপসমূহক আৰম্ভণিতে 'নাট', 'যাত্ৰা' বা 'অংকীয়া' বুলি অভিহিত কৰিছিল। 'অংকীয়া নাট' শব্দৰ ব্যৱহাৰ সম্ভৱতঃ তেওঁলোকৰ জীৱনীকাৰসকলৰ দ্বাৰা প্ৰচলিত হৈছে কাৰণ সাধাৰণতে এই নাটসমূহত কেৱল এটি অংক বা দৃশ্য অন্তৰ্ভুক্ত হৈ আছিল।

শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটসমূহ ভাৰতীয় নাট্যসাহিত্যৰ সংস্কৃত 'ৰূপক' ধাৰা, তথা স্থানীয় লোক-উপাদানৰ এক সৃজনশীল সংমিশ্ৰণৰ ফল। চৰিত্ৰ আৰু সংলাপৰ জৰিয়তে এই নাট্যসমূহে ভগৱান কৃষ্ণৰ জীৱনৰ ঐশ্বৰিক খণ্ডসমূহক দৰ্শকৰ সন্মুখত জীৱন্ত ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু তেওঁৰ ভিতৰত ভক্তিৰ গভীৰ অনুভূতি উদ্ৰেক কৰে। শংকৰদেৱে অংকীয়া নাটৰ জৰিয়তে শিক্ষা আৰু মনোৰঞ্জনৰ এক যুগ্ম উদ্দেশ্য সিদ্ধ কৰাৰ লগতে দৰ্শনীয় দৃশ্যৰ বিন্যাস আৰু সংগীতৰ ছন্দত ধৰ্মীয় বাণীক অধিক গ্ৰহণযোগ্য ৰূপত জনসাধাৰণলৈ প্ৰেৰণ কৰিছিল। বিশ্ব নাট্য ইতিহাসলৈ মন কৰিলে শংকৰদেৱক ধৰ্মীয় প্ৰচাৰৰ বাবে নাট্যক এক সক্ৰিয় সাহিত্যিক মাধ্যম হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা প্ৰথম ব্যক্তি হিচাপে বিবেচনা কৰাটো যুক্তিসংগত। যদিও তেওঁৰ নাট্যচিন্তা মূল কেন্দ্ৰ আছিল ধৰ্মীয় তথাপিও অংকীয়া নাটকসমূহ তেওঁৰ চিন্তাধাৰাৰ সৰ্বোচ্চ সাহিত্যিক বিকাশ হিচাপে বিবেচিত। ই আছিল তেওঁৰ ধৰ্মীয় আখ্যানৰ অন্তিম আৰু অতি পৰিপক্ক সৃষ্টিশীল ৰূপ।

অংকীয়া নাটৰ ইতিহাসত 'চিহ্ন-যাত্ৰা' শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা প্ৰথম নাটক হিচাপে পৰিগণিত। তেওঁৰ শিষ্যসকলে ভগৱান বিষ্ণুৰ বৈকুণ্ঠ চোৱাৰ আকাংক্ষা প্ৰকাশ কৰাত তেওঁ এই খনি নাটকৰ সৃষ্টি কৰিছিল। 'চিহ্ন-যাত্ৰা'ৰ উপৰিও শংকৰদেৱে মুঠ ৯খন নাট্যকৃতি ৰচনা কৰিছিল, যদিও সেইসমূহৰ ভিতৰত ছখন নাটকহে এতিয়া উপলব্ধ। এই ছখন হ'ল, পত্নী-প্ৰসাদ, কালীয়-দমন, কেলি-গোপাল, ৰুক্মিণী হৰণ, পাৰিজাত হৰণ, আৰু ৰাম বিজয়। তদুপৰি গোপী-উদ্ধৱ সংবাদ, জন্ম-যাত্ৰা আৰু কংস-বধ নামৰ তিনি খনি অংকীয়া নাটৰ উল্লেখ বিভিন্ন চৰিত পুথিত পোৱা যায়। এই নাট্যসমূহৰ ভিতৰত কেৱল ৰাম বিজয়হে ৰামায়ণ আধাৰিত, বাকী সকলো নাট্যকৃতি ভাগৱত পুৰাণৰ বিভিন্ন আখ্যানৰ ওপৰত নিৰ্মিত।

'চিহ্ন-যাত্ৰা' নাট্যৰ কালনিৰ্ণয়ৰ ক্ষেত্ৰত পণ্ডিতসকলৰ মাজত তুলনামূলক একমত বিদ্যমান, যদিও অন্য নাট্যসমূহৰ ৰচনাক্ৰম সন্দৰ্ভত মতভেদ দেখা যায়। কিছুমানে কালীয়-দমনক প্ৰথম নাটক হিচাপে অভিহিত কৰে, যি খনি নাট ১৫১৮ চনত শংকৰদেৱে বৰদোৱাত মঞ্চস্থ কৰিছিল। আনহাতে পণ্ডিত মহেশ্বৰ নেওগ আৰু তেওঁৰ অনুসাৰীসকলে পত্নী-প্ৰসাদক

শংকৰদেৱৰ প্ৰথম নাট্যকৃতি বুলি গণ্য কৰিছে। 'কালীয়-দমন' নাটকত শ্ৰীকৃষ্ণই বৃন্দাৱনৰ কালিন্দী হ্ৰদত বাস কৰা বিষাক্ত সৰ্প কলিয়াক দমন কৰাৰ ঘটনাটো নাট্য ৰূপত উপস্থাপন কৰা হৈছে। এই নাট্যকৃতিৰ প্ৰভাৱ কেৱল অসমত সীমাবদ্ধ থকা নাই, বৰং পশ্চিমবংগলৈও বিস্তৃত হৈছিল। ফলস্বৰূপে পশ্চিমবংগৰ ষোড়শ শতিকাৰ পৰা ঊনবিংশ শতিকাৰ সময়চোৱাক 'কলিয়া-দমন যাত্ৰা যুগ' নামে অভিহিত কৰা হৈছিল। এই সময়ছোৱাত বহু নাট্যগোষ্ঠীয়ে 'কালী-দমন'ক বাণিজ্যিক নাট্যৰূপত মঞ্চস্থ কৰিছিল। 'পত্নী-প্ৰসাদ' নাটকত ভক্তিৰ মাহাত্ম্য আৰু ধৰ্মনিষ্ঠাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। এই নাটকখনত কৃষ্ণভক্ত ব্ৰাহ্মণ পত্নীসকলৰ আধ্যাত্মিক সফলতাৰ বিপৰীতে তেওঁলোকৰ পতিসকলৰ ধৰ্মীয় অপৰিপক্কতা তুলনা কৰি দেখুওৱা হৈছে। এই নাট্যকৃতিৰ উল্লেখযোগ্য দিশ হৈছে, ই ভাৰতীয় নাট্যকলাৰ ইতিহাসত প্ৰথমবাৰৰ বাবে কিশোৰ অভিনেতাক কেন্দ্ৰীয় নাট্যচৰিত্ৰৰূপে মঞ্চত উপস্থাপন কৰিছিল। 'কেলি-গোপাল' নাটকত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰাসলীলা অৰ্থাৎ বৃন্দাৱনৰ গোপীসকলৰ সৈতে আনন্দময় নৃত্যানুষ্ঠানৰ আলোকপাত কৰা হৈছে। 'ৰুক্মিণী হৰণ' নাটকত ৰাজকুমাৰী ৰুক্মিণীৰ অপহৰণ আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে বিবাহৰ আখ্যান উপস্থাপন কৰা হৈছে, আৰু 'পাৰিজাত হৰণ' নাটকত ইন্দ্ৰদেৱৰ পৰা ঐশ্বৰিক পাৰিজাত ফুল অৰ্জনৰ বাবে সংঘটিত যুদ্ধৰ নাট্য ৰূপ দিয়া হৈছে। শংকৰদেৱৰ অন্তিম নাট্যকৃতি 'ৰাম বিজয়' ৰামায়ণৰ আধাৰত ৰামৰ দ্বাৰা অশুভ শক্তিৰ ওপৰত জয় লাভ কৰাৰ নাট্যৰূপ প্ৰকাশ পাইছে। এই নাটকৰে জৰিয়তে শংকৰদেৱে ধৰ্মীয় ন্যায়, নৈতিক আদৰ্শ আৰু সত্যৰ ওপৰত বিশ্বাস পুনৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল।

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ নাটকসমূহ কেৱল ধৰ্মীয় উপদেশ দানৰ বাহন নহয়, বৰঞ্চ ই আধ্যাত্মিকতা আৰু নৈতিক শিক্ষা মূল্যবোধৰ উৎকৃষ্ট প্ৰকাশ। তেওঁ অংকীয়া নাটৰ জৰিয়তে ভক্তি, ক্ষমা, নাৰীৰ মৰ্যাদা, ধৰ্মীয় জীৱনশৈলী আৰু পৰিৱেশ সচেতনতা আদিৰ দৰে গভীৰ বিষয়বস্তুৰ প্ৰতি জনসাধাৰণৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিছিল। এই সকলো নাটক নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ মূল চাৰিটি উপদান যেনে দেৱ, গুৰু, নাম আৰু ভকতৰ ওপৰত আধাৰিত।

কাহিনীৰ নিৰ্মাণ, চৰিত্ৰৰ বিকাশ আৰু সংলাপৰ জৰিয়তে শংকৰদেৱে দৰ্শকক নিজৰ কৰ্ম, নৈতিকতা, আৰু ধৰ্মীয় চেতনাৰ ওপৰত গভীৰ চিন্তাৰ পৰিসৰ আগবঢ়াইছিল। এই নাট্যচিন্তাৰ জৰিয়তে তেওঁ সমাজত এক সচেতন, দায়িত্বশীল আৰু ভক্তি-আধাৰিত জীৱনমুখী দৃষ্টিভংগী গঢ়ি তোলাৰ প্ৰচেষ্টা কৰিছিল।

নৱবৈষ্ণৱ ভক্তি আন্দোলন নিজে আছিল এক সুসংহত ধৰ্মীয় সংস্কাৰ আন্দোলন, যি হিন্দুধৰ্মৰ অভ্যন্তৰত বিকশিত হৈছে। ইয়াৰ প্ৰধান লক্ষ্য হৈছে জাতি, বৰ্ণ, শ্ৰেণী আৰু লিংগভিত্তিক বৈষম্যৰ প্ৰাচীৰ ভাঙি একেশ্বৰবাদী ভক্তিত কেন্দ্ৰভূত হোৱা। এই আন্দোলনে সংস্কৃত ভাষাৰ জটিলতা আঁতৰাই সাধাৰণ জনতাৰ ভাষা, অৰ্থাৎ স্থানীয় ভাষাক, প্ৰাধান্য দিলে আৰু আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ কঠোৰ নীতি-নিয়মক উপেক্ষা কৰি ব্যক্তিগত সাধনা আৰু অন্তৰংগ ভক্তিৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰে। ভক্তি আন্দোলন সত্যাৰ্থে এক সৰ্বভাৰতীয় ধৰ্মীয় পৰিঘটনা হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছিল। ই কেৱল উচ্চবৰ্গৰ লোকহে নহয় বহু নিম্নবৰ্গীয় পুৰুষ-মহিলাৰো মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। এই আন্দোলনে হিন্দু-মুছলমানৰ মাজত বিদ্যমান সাম্প্ৰদায়িক বিভাজন কিছু পৰিমাণে কমাবলৈ সহায় কৰিছিল। ইয়াৰ মূল বৈশিষ্ট্য আছিল ধৰ্মীয় অনুশীলনত পৰম্পৰাগত সীমাবদ্ধতা আৰু জটিল আচাৰ-পদ্ধতিক ভাঙি, আধ্যাত্মিক জীৱনলৈ যাবৰ বাবে এক অধিক উন্মুক্ত আৰু অন্তৰংগ পথ আগবঢ়োৱা। বিশেষকৈ নাৰীৰ ক্ষেত্ৰত ই অধিক অধিকাৰৰ পথ মুকলি কৰিছিল। এই আন্দোলন প্ৰচলিত ধৰ্মীয় নীতি-নিয়মৰ তুলনাত বহু বেছি নমনীয় আৰু সহজগম্য আছিল। এই কাৰণেই অধিকাংশ ভক্তি সম্প্ৰদায় জনসাধাৰণমুখী তথা গণভিত্তিক হিচাপে বিকশিত হৈছিল, আৰু ই বঞ্চিত, উপেক্ষিত সমাজগোষ্ঠীৰ বাবে এক ধৰ্মীয় আশ্ৰয়স্থল হিচাপে ৰূপ লৈছিল।

এই সামগ্ৰিক ধৰ্মীয়, সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক পৰিপ্ৰেক্ষিতত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটসমূহ কিছুমান বিশেষ বৈশিষ্ট্যৰে অলংকৃত।

● **সূত্ৰধাৰৰ কেন্দ্ৰীয় ভূমিকা ঃ** অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰজন যদিও

সংস্কৃত নাট্যৰ পৰম্পৰাৰ আধাৰত গঢ় লোৱা, অসমীয়া নাট্য পৰিৱেশত এক বিশেষভাৱে সক্ৰিয় আৰু প্ৰভাৱশালী চৰিত্ৰৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। নাটকৰ আৰম্ভণিৰ পৰা অন্ত পৰ্যন্ত নাট্যধাৰা আগুৱাই নিয়া, দৰ্শকৰ মনোযোগ কেন্দ্ৰিত কৰোৱা, দৃশ্য পৰিৱৰ্তনৰ ঘোষণা দিয়া আদি কাৰ্য সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা সম্পাদিত হয়। অংকীয়া নাট সাধাৰণতে দৃশ্য (অংক) অনুসৰি বিভক্ত নহয়; গতিকে সূত্ৰধাৰে নাট্যপ্ৰবাহৰ সুসংগতি বজাই ৰাখিব লাগে। সেইবাবে তেওঁক এক পৰিপক্ক আৰু বহুমুখী শিল্পী হ'ব লাগে, যিয়ে একাধাৰে অভিনেতা, সংগীতজ্ঞ, নৃত্যশিল্পী, আৰু ভাষাৰ সুদক্ষ ব্যৱহাৰকাৰী হিচাপে অভিনয় প্ৰৱাহৰ দিশ নিৰ্ধাৰণ কৰে।

● **কাব্যিক গীত, শ্লোক আৰু পয়াৰৰ সংমিশ্ৰণ ঃ** অংকীয়া নাটত গীত, শ্লোক আৰু পয়াৰৰ সমন্বয় বিশেষভাৱে লক্ষণীয়। নাটকৰ গীতসমূহ তিনিটা প্ৰধান প্ৰকাৰত বিভক্ত। যেনে— নান্দী শ্লোক, প্ৰৱেশ, বিজয় আৰু কাহিনী শ্লোক, মোখনিৰ শ্লোক। নাট্য সংলাপ আৰু কাৰ্যৰ সমান্তৰালভাৱে এই শ্লোক আৰু গীতসমূহ আগবঢ়ে। এই গীতসমূহত ৰাগ, তাল, মান আৰু লয়ৰ সুসংগত ব্যৱহাৰ দেখা যায় যিয়ে নাট্যৰ ভাৱগম্ভীৰতা আৰু আধ্যাত্মিক ৰস বঢ়াই তোলে। অধিকাংশ গীতত আধ্যাত্মিকতা, ভক্তি আৰু ভাৱবোধৰ দৰ্শনমূলক দিশৰ প্ৰতিফলন ঘটে।

● **ব্ৰজাৱলী ভাষা ঃ** অংকীয়া নাটত ব্যৱহৃত ভাষা সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰাচীন অসমীয়া নহয়। ইয়াত মূলত অসমীয়া, মৈথিলী, আৰু হিন্দী ভাষাৰ সংমিশ্ৰণত গঠিত এক কৃত্ৰিম সাহিত্যিক ভাষা যাক ব্ৰজাৱলী বুলি কোৱা হয়। অংকীয়া নাটৰ সংলাপ, গীত আৰু পয়াৰ ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচিত। কেৱল শ্লোকসমূহহে সংস্কৃতত লিখা হয়। এই ভাষা-বাছনিয়ে নাটকক দৰ্শনীয় ৰূপত উপস্থাপন কৰাৰ লগতে ভক্তিমূলক ৰসৰ গভীৰতা বৃদ্ধি কৰে। বিশেষকৈ উল্লেখযোগ্য কথা এই যে ব্ৰজাৱলীৰ প্ৰয়োগ নাট্যভাষাৰ ক্ষেত্ৰত এক বৈপ্লৱিক পদক্ষেপ আছিল। ইয়াৰ জৰিয়তে শংকৰদেৱে ধ্ৰুপদী নাট্যধাৰাৰ জাতিভেদভিত্তিক ভাষানীতিক ভাঙি পেলালে আৰু সকলো চৰিত্ৰক ভাষাগত দিশৰ পৰা সম মৰ্যাদা প্ৰদান কৰিলে।

● **লয়যুক্ত গদ্য ঃ** শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱক অসমীয়া গদ্য সাহিত্যৰ অগ্ৰদূত হিচাপে গণ্য কৰা হয়। অংকীয়া নাটত প্ৰথমবাৰৰ বাবে দেখা যায় লয়যুক্ত গদ্যৰ প্ৰয়োগ। এই গদ্য কেৱল পাঠযোগ্য নহয়, সুৰেৰে গোৱা যায়। এই গদ্যধৰ্মই নাটকৰ সংলাপক সংগীতৰ সৈতে গভীৰভাৱে সংলগ্ন কৰি তোলে। নাট্যচৰিত্ৰৰ উক্তি বা ভাব-প্ৰকাশ কেৱল সাধাৰণ কথোপকথন হৈ নাথাকে, সুৰ আৰু ছন্দৰে পৰিপুষ্ট হৈ নাট্য-মঞ্চত সজীৱ হৈ উঠে। এই বৈশিষ্ট্যই অংকীয়া নাটৰ সংগীতধৰ্মীতাক দৃঢ়ভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু এক বিশেষ নাট্য-ৰীতিক গঢ়ি তোলে, যিয়ে অসমীয়া নাট্যসাহিত্যত এক নতুন যুগ সূচনা কৰিছিল।

● **নৃত্য আৰু সংগীত ঃ** এই নাটসমূহত কাহিনী আগবঢ়োৱা হয় সংগীত আৰু নৃত্যৰ জৰিয়তে, যাৰ ফলত নাট্যটোক এক জীৱন্ত, মঞ্চভিত্তিক ধৰ্মীয় অভিব্যক্তিৰূপে উপস্থাপন কৰা হয়। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত সুৰ, তাল আৰু লয়ৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়। বৰগীত, নামঘোষা আৰু পদ আদি ভক্তিমূলক গীতৰ মাধ্যমে নাটৰ আধ্যাত্মিক অনুভূতি প্ৰকাশ কৰা হয়। খোল, তাল, ভঁজা আদিৰ মাধ্যমে সংগীতত এক গম্ভীৰতা আৰু গাম্ভীৰ্য্য আনে। নৃত্যত ভংগীমা, হস্তমুদ্ৰা আৰু শৰীৰৰ সঞ্চালন অত্যন্ত নিখুঁত আৰু শাস্ত্ৰীয় ধাৰাৰ অনুসাৰী। এই শাৰীৰিক অভিব্যক্তিৰ জৰিয়তে নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ মানসিক অৱস্থা, অনুভৱ আৰু কাহিনীৰ উত্তৰণ স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ পায়।

যদিও অংকীয়া নাটক শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ মৌলিক সৃষ্টি হিচাপে স্বীকৃত, তথাপি এই শৈলী সম্পূৰ্ণৰূপে ধ্ৰুপদী সংস্কৃত নাট্য পৰম্পৰা আৰু গঠন-পদ্ধতিৰ পৰা বিচ্ছিন্ন বুলি কোৱা সঠিক নহয়। শংকৰদেৱৰ নাট্যভাবনাত ধ্ৰুপদী শৈলীৰ সৈতে থলুৱা নাট্য পৰম্পৰা আৰু লোকসাংস্কৃতিক উপাদানৰ এক সৃজনশীল সংমিশ্ৰণ ঘটিছিল। ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ পৰম্পৰাগত নাট্যধাৰা যেনে ৰামলীলা, ৰাসলীলা, যাত্ৰা, কথক, যক্ষগান, আদিৰ উপদান অংকীয়া নাটত অন্তৰ্ভুক্ত হোৱাৰ ফলত ই সময়ৰ সীমা অতিক্ৰম কৰি জনপ্ৰিয় আৰু ব্যাপক প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। ইয়াৰ উপৰিও, অসমৰ নিজস্ব লোকনাট্য পৰম্পৰা যেনে ওজাপালি, দেৱধানী ঢুলীয়া আৰু পুতলা নাচে অংকীয়া নাটৰ গঠনশৈলীৰ

ওপৰত দীৰ্ঘস্থায়ী প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। শংকৰদেৱে সম্ভৱত এই আঞ্চলিক উপাদানসমূহ ধ্ৰুপদী নাট্যৰ গাম্ভীৰ্য আৰু নীতি-নিয়ম শৃংখলাৰ সৈতে মিহলাই এক অভিনৱ নাট্যধাৰাৰ সূচনা কৰিছিল যিয়ে একেদৰে উচ্চ সাংস্কৃতিক মান অটুট ৰাখি নাটকক ৰাইজৰ হৃদয়স্পৰ্শী ৰস আৰু মনোৰঞ্জনৰ যোগ্য মাধ্যমলৈ পৰিণত কৰিছিল। শেহতীয়া নাট্য গৱেষণাত প্ৰকাশ পাইছে যে উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ বিভিন্ন জনজাতীয় লোকনাট্য উপাদানসমূহেও শংকৰদেৱক প্ৰভাৱিত কৰিছিল। উদাহৰণস্বৰূপ অংকীয়া নাটত মুখাৰ ব্যৱহাৰ। মুখাৰ ব্যৱহাৰ আছিল অৰুণাচল প্ৰদেশ আৰু সংলগ্ন অঞ্চলৰ আদিবাসীসকলৰ পৰম্পৰাগত নাট্য শিল্পৰ এক উল্লেখযোগ্য উপদান। লক্ষণীয় যে অংকীয়া নাটৰ আগতে অসমত মুখা ব্যৱহাৰৰ লিখিত বা লোক-প্ৰচলিত কোনো নিদৰ্শন পোৱা নাযায়। এইদৰে শংকৰদেৱে ধ্ৰুপদী নাট্যশৈলীৰ উচ্চমান সংহতি ৰাখি স্থানীয় নাট্য উপাদানৰ সৈতে এক সফল আৰু সৃজনশীল সংমিশ্ৰণ ঘটাই অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ এক বৈচিত্ৰ্যময় যুগৰ সূচনা কৰিছিল। এই নাট্যধাৰা কালান্তৰে বিৱৰ্তিত হ'লেও, আজিও ইয়াৰ জীৱন্ততা আৰু প্ৰাসংগিকতা অসমীয়া সমাজত বিদ্যমান।

অংকীয়া নাটকে কেৱল নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰ-মাধ্যম হিচাপে সীমাবদ্ধ নহয় ই ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলৰ নাট্য পৰম্পৰাতো গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। আধুনিক গৱেষণাই সূচাইছে যে হিন্দী নাট্যশিল্পৰ আৰম্ভণিত অংকীয়া নাটৰ সংগঠনাত্মক আৰু আধ্যাত্মিক বৈশিষ্ট্যসমূহৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। পশ্চিমবংগৰ জনপ্ৰিয় 'যাত্ৰা' নাট্যধাৰাৰ উৎপত্তিও অংকীয়া নাটৰ 'যাত্ৰা' ৰূপৰ পৰা বিকাশ লাভ কৰাৰ সম্ভাৱনা বিশেষজ্ঞসকলে ব্যক্ত কৰিছে। তদুপৰি মৈথিলী নাট্যশৈলীতো অংকীয়া নাটৰ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়।

অসমৰ সমাজ, সংস্কৃতি, আৰু ৰাজনৈতিক ইতিহাসৰ বিভিন্ন পৰ্যায়ত বহু জনগোষ্ঠীয়ে সক্ৰিয়ভাৱে নিজৰ ভূমিকা আগবঢ়াই বৃহত্তৰ অসমীয়াত্বৰ পৰিসৰ বঢ়াই তুলিছে। ১৮২৮ চনত ইংৰাজে অসম অধিকাৰ কৰাৰ পূৰ্বে অসমৰ ভাৰতীয় উপমহাদেশৰ অন্য অংশসমূহৰ সৈতে ৰাজনৈতিক সম্পৰ্ক অত্যন্ত সীমিত আছিল। যদিও মোগলসকলে বহুবাৰ অসম আক্ৰমণ

কৰিছিল, তথাপিও তেওঁলোকে কেতিয়াও স্থায়ী শাসন ব্যৱস্থা প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পৰা নাছিল। এই কাৰণে উচ্চবৰ্ণৰ আৰ্য ব্ৰাহ্মণসকলেও অসমক বসতি স্থাপন কৰিবলৈ যথেষ্ট অনুকূল স্থান বুলি বিবেচনা কৰা নাছিল। ফলত সেই সময়ছোৱাত অসম প্ৰধানত জনজাতীয় জনগোষ্ঠীৰ আধিপত্য থকা অঞ্চল হিচাপে পৰিগণিত আছিল। পিছৰ পৰ্যায়ত, যেতিয়া হিন্দু ব্ৰাহ্মণসকলে অসমত প্ৰৱেশ কৰে তেতিয়া বহুজনজাতীয় শাসকে হিন্দু ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰিছিল। ইতিহাসবিদসকলৰ মতে, সম্ভৱত খ্ৰীষ্টপূৰ্ব প্ৰথম সহস্ৰাব্দৰ অন্তভাগত অসমত আৰ্যকৰণ প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হৈছিল। এই প্ৰক্ৰিয়াৰ অংশ হিচাপে জনজাতীয় ৰাজাসকলেও আৰ্য ধৰ্ম আৰু সংস্কৃতিৰ সৈতে একত্ৰিত হোৱাৰ পথ বাছি লৈছিল। এই প্ৰৱণতাৰ আঁৰত আছিল ব্ৰাহ্মণসকলৰ উন্নত কৃষি জ্ঞান, তথা সংস্কৃত ভাষাৰ প্ৰশাসনিক ব্যৱহাৰযোগ্যতা, যি তেওঁলোকক ৰাজনৈতিক, সামাজিক, আৰু সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈ সহায় কৰিছিল।

তথাপিও ব্ৰাহ্মণ্য হিন্দু ধৰ্মই সাধাৰণ জনগণৰ মাজত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈ ত্ৰিস্তৰীয় বাধাৰ সন্মুখীন হৈছিল। এই বাধা সমূহ আছিল—

- কঠোৰ বৰ্ণব্যৱস্থা
- ৰাজনৈতিক পৃষ্ঠপোষকতাৰ অভাৱ, আৰু
- অল্পসংখ্যক ব্ৰাহ্মণৰ প্ৰব্ৰজন।

এই বাধাসমূহ অতিক্ৰম কৰিবলৈ ব্ৰাহ্মণসকলে এক কৌশলী ধাৰা অনুসৰণ কৰিছিল। তেওঁলোকে স্থানীয় দেৱতা, মন্দিৰ, আৰু ধৰ্মবিশ্বাসসমূহক আৰ্য ধৰ্মৰ অংশৰূপে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব ধৰিলে। ফলস্বৰূপে আজি বহু জনজাতীয় দেৱতা আৰু হিন্দু দেৱতাৰ মাজত স্পষ্টভাৱে পাৰ্থক্য চিনাক্ত কৰা কঠিন হৈ পৰে। এইধৰণৰ সাংস্কৃতিক সংমিশ্ৰণৰ জৰিয়তে ব্ৰাহ্মণ্য উপাদানসমূহ অসমীয়া সমাজত পৰ্যায়ক্ৰমে মিশ্ৰিত হৈ পৰে, যাৰ ফলত অসমীয়াৰ পৰিচয় এক একীকৃত, বহুমুখী আৰু সাংস্কৃতিকভাৱে সমন্বিত ৰূপ লৈ বিকশিত হয়। এই সাংস্কৃতিক সংমিশ্ৰণৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত দেখা যায় যে অসমত বৈদিক ব্ৰাহ্মণসকল শাক্ত ধৰ্মৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে আকৃষ্ট হৈছিল। বহু ব্ৰাহ্মণে গৃহস্থ জীৱন ত্যাগ কৰি সন্ন্যাস ধৰ্ম গ্ৰহণ

কৰিছিল, যাৰ ফলত অসমত এক গভীৰ ধৰ্মীয় আৰু সাংস্কৃতিক পৰিৱৰ্তন সূচিত হৈছিল। এইদৰে, এক দীঘলীয়া প্ৰক্ৰিয়াৰ জৰিয়তে অসমত আৰ্য আৰু স্থানীয় জনজাতীয় পৰম্পৰাৰ সংমিশ্ৰণৰ ফলত এক বৈচিত্ৰ্যময় সমাজ গঠিত হয়, যি ধৰ্ম আৰু সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত এক অনন্য পৰিসৰ সৃষ্টি কৰে।

এই সামাজিক আৰু ধৰ্মীয় একত্ৰীকৰণৰ লগতে ভাষাগত সংমিশ্ৰণো দেখা দিয়ে। ভিন্ন ভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত পৰস্পৰ বুজাবুজিৰ প্ৰয়োজনেৰে এক উমৈহতীয়া ভাষাৰ সৃষ্টি হোৱাৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰা হৈছিল। ফলস্বৰূপে, আৰ্য আৰু অনাৰ্য ভাষাৰ সংমিশ্ৰণত আধুনিক অসমীয়া ভাষাৰ ভিত্তি গঢ়ি উঠিবলৈ ধৰে। যদিও অসমীয়া ভাষাৰ উৎপত্তি সন্দৰ্ভত আজিও নানা বিতৰ্ক বিদ্যমান তথাপিও ইতিহাসে স্পষ্টকৈ দেখুৱাইছে যে ৰাজপৃষ্ঠপোষকতা আৰু ৰাজসন্মতিক প্ৰভাৱত বহু স্থানীয় ভাষা অসমীয়া ভাষাৰ ভিতৰত মিশ্ৰিত হৈ অসমীয়া ভাষাৰ বিকাশ ঘটিছিল। এই ভাষাগত আৰু ধৰ্মীয় একত্ৰীকৰণে অসমত এক জাতিগত সংহতিৰ আধাৰ প্ৰস্তুত কৰাত সহায় কৰিছিল বুলিও কোৱা যায়। এই কাৰণে, 'অসমীয়া পৰিচয়' সংজ্ঞায়িত কৰা এক জটিল, বহুস্তৰীয় আৰু পৰিৱৰ্তনশীল প্ৰক্ৰিয়া।

আধুনিক সময়ত লক্ষ্য কৰা যায় যে কিছুমান জনগোষ্ঠীয়ে অসমীয়াক নিজৰ ভাষাৰূপে গ্ৰহণ কৰাৰ ফলত তেওঁলোকৰ মাতৃভাষা বিলুপ্ত হৈ পৰিছে। আনহাতে, কিছুমানে অসমীয়াক যোগাযোগৰ মাধ্যম হিচাপে গ্ৰহণ কৰি নিজৰ ভাষা আৰু সাংস্কৃতিক পৰিচয়ক সংৰক্ষণ কৰি ৰাখিছে। এই প্ৰেক্ষাপটত 'অসমীয়া' পৰিচয় কেৱল ভাষাগত ভিত্তিত নিৰ্ধাৰণ কৰিব পাৰিবনে— এইটো এতিয়া এক গুৰুত্বপূৰ্ণ বিতৰ্কৰ বিষয় হৈ পৰিছে।

ঐতিহাসিকভাৱে অসম আছিল ভাৰত আৰু এছিয়াৰ মাজৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ সাংস্কৃতিক, ভাষিক আৰু জাতিগত আদান-প্ৰদানৰ কেন্দ্ৰবিন্দু। এই বৈচিত্ৰ্যৰ স্বীকৃতি দি ঔপনিৱেশিক শাসন ব্যৱস্থাই অসমক বহুভাষিক, বহুধৰ্মীয়, আৰু বহু জাতিসত্তাৰ সংহত গঠনত পৰিণত কৰিবলৈ সচেষ্ট হৈছিল। তেওঁলোকৰ দৃষ্টিত, এই সংমিশ্ৰিত পৰিচয়েই আছিল এক বিস্তৃত আৰু অন্তৰ্ভুক্তিমূলক 'অসমীয়া পৰিচয়'ৰ আধাৰ।

স্বাধীনতা লাভৰ পাছত অসমত গুৰুত্বপূৰ্ণ ৰাজনৈতিক পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা ঘটে। স্বাধীনতাৰ পূৰ্বে যিসকল জনগোষ্ঠীয়ে নিজকে বিস্তৃত অসমীয়া হিন্দু জাতিসমাজৰ অংশ হিচাপে চিহ্নিত কৰিছিল, স্বাধীনতাৰ পিছত তাৰে কিছুমানে চৰকাৰী সুবিধা লাভৰ উদ্দেশ্যে নিজকে পৃথক জনজাতি হিচাপে স্বীকৃতি দিয়াৰ দাবী উত্থাপন কৰে। ফলস্বৰূপে যিসকল লোকে পূৰ্বে অসমীয়াৰ মূলসুঁতিৰ সৈতে আত্মপৰিচয় গঢ়ি লৈছিল তেওঁলোকৰ কিছু অংশই লাহে লাহে সেই পৰিচয়ৰ পৰা আঁতৰি যাবলৈ আৰম্ভ কৰে। এই পৰিচয় সংকট কালক্ৰমে অধিক গভীৰ ৰূপ ধাৰণ কৰে। 'আমি' আৰু 'তেওঁলোক' বুলি পৰিচিত দুই ধৰণৰ চিন্তাধাৰাৰ বিকাশ ঘটে। যি এক ঐতিহাসিক অসন্তুষ্টিৰ বহিঃপ্ৰকাশ হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। যদিও এই বিভাজন সদায় সক্ৰিয় বা প্ৰচলিত নহয়, তথাপিও স্বাধীনতা উত্তৰ সময়ছোৱাত অসমীয়া মধ্যবিত্ত সমাজৰ ভিতৰত এক ঐক্যবদ্ধ জাতীয় পৰিচয় গঢ়ি তোলাৰ আগ্ৰহ বাঢ়ি উঠা লক্ষ্য কৰা যায়।

এই প্ৰেক্ষাপটত অনুপ্ৰৱেশকাৰীৰ প্ৰতি সন্দেহ, ভাষা নীতিৰ ক্ষেত্ৰত উদ্বেগ, আৰু সাংস্কৃতিক একত্ৰীকৰণৰ আশংকাই একেলগ হৈ অসমত জাতিগত জাতীয়তাবাদী মনোভাৱৰ উত্থানত সহায় কৰে। তথাপিও এই উত্তেজনাৰ উৎপত্তি স্বাধীনতা-উত্তৰ কালত ভাৰতবৰ্ষৰ নহয়। ব্ৰিটিছ ঔপনিৱেশিক নীতিসমূহৰ জৰিয়তে ইয়াৰ বীজ ৰোপণ কৰা হৈছিল বহু আগতেই। ইংৰাজে পাহাৰীয়া আৰু সমভূমি অঞ্চলৰ জনগোষ্ঠীৰ মাজত প্ৰশাসনিক বিভাজন সৃষ্টি কৰাৰ ফলত এক গভীৰ মানসিক আৰু ৰাজনৈতিক দূৰত্বৰ জন্ম হয় যাৰ প্ৰভাৱ স্বাধীনতা লাভৰ পিছত অধিক স্পষ্টভাৱে অনুভৱ কৰা যায়।

এই পৰিস্থিতিৰ বিপৰীতে মধ্যযুগীয় অসমত দেখা যায় এক তুলনামূলকভাৱে সৰ্ব্বকালীন সমাজৰ বিকাশ। ১২২৮ চনত আৰম্ভ হোৱা আহোম ৰাজত্বই ১৮২৮ চনলৈকে এক সুসংগঠিত আৰু কেন্দ্ৰীভূত শাসন ব্যৱস্থা প্ৰদান কৰিছিল, যিয়ে বৃহৎ অসমীয়া পৰিচয় গঠন কৰাৰ বাবে এক দৃঢ় ভিত্তি প্ৰস্তুত কৰিছিল। এই ৰাজনৈতিক স্থিতিশীলতাৰ পটভূমিতেই নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্ম এক শক্তিশালী সাংস্কৃতিক শক্তিৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰে।

নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনে কেৱল ধৰ্মীয় দিশতেই নহয়, সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰতো এক বৈপ্লৱিক পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা কৰে। আহোম ৰাজত্বত প্ৰৱৰ্তিত স্থিতিশীল সমাজিক পৰিৱেশৰ জৰিয়তে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ নেতৃত্বত এই আন্দোলনে ব্যাপক গ্ৰহণযোগ্যতা অৰ্জন কৰে। যদিও শংকৰদেৱৰ ধৰ্মীয় কাৰ্যকলাপৰ কেন্দ্ৰস্থল আছিল আধ্যাত্মিকতা, তথাপিও তেওঁৰ দ্বাৰা প্ৰচলিত ভাষা, মূল্যবোধ আৰু আচাৰ-ব্যৱহাৰে অসমীয়া পৰিচয়ৰ এক গভীৰ বৌদ্ধিক ভিত্তি গঢ়ি তোলে। এই কাৰণেই নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ কেৱল অনুসাৰীসকলৰ ভিতৰত সীমাবদ্ধ থকা নাছিল। ভিন্ন পৰম্পৰাৰ লোকেও এই আন্দোলনৰ সাংস্কৃতিক মূল্যবোধৰ সৈতে নিজৰ পৰিচয় সংজ্ঞায়িত কৰিব ধৰিলে। এই পটভূমিতেই, নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মক কেৱল এক ধৰ্মীয় আন্দোলন হিচাপে নহয়, অসমত এক সাংস্কৃতিক নৱজাগৰণ হিচাপেও গণ্য কৰা হয়।

নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ দৰ্শনে কেৱল উচ্চবৰ্ণৰ হিন্দুসকলকেই নহয় বিভিন্ন জাতিগোষ্ঠী আৰু ধৰ্মীয় সম্প্ৰদায়কো আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। আহোম, কোচ, মৰাণ, কছাৰী, মিৰি আদিসহ বহু জাতিগোষ্ঠীৰ সদস্যই এই ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰিছিল। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে সচেতনভাৱে বিভিন্ন জাতিগত পৰিৱেশৰ লোকসকলক নিজৰ শিষ্য হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছিল, যাৰ জৰিয়তে তেওঁ বৃহৎ সামাজিক সংহতিত উপনীত হোৱাৰ দিশে পদক্ষেপ লৈছিল। এই অন্তৰ্ভুক্তিমূলক দৃষ্টিভংগীৰ ফলস্বৰূপে অসমত এক বিস্তৃত আঞ্চলিক জাতীয়তাবাদী চেতনাৰ বিকাশ আৰম্ভ হয়। এই আধ্যাত্মিক আন্দোলনৰ প্ৰভাৱ কেৱল হিন্দু সমাজৰ ভিতৰতে সীমাবদ্ধ নাছিল। এটা সময়ত অসমীয়া মুছলমান সমাজৰ ভিতৰতো সত্ৰ সংস্কৃতিৰ উপস্থিতি লক্ষ্য কৰা গৈছিল। ১৮৯১ চনৰ ভাৰতীয় লোকপিয়লত উল্লেখ পোৱা যায় যে তৎকালীন অবিভক্ত শিৱসাগৰ জিলাৰ যোৰহাট মহকুমাত মুছলমানসকলে নিজৰ সত্ৰ স্থাপন কৰিছিল। এই তথ্যই প্ৰতিপন্ন কৰে যে নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ বিস্তাৰ আন্তৰিক বিশ্বাস আৰু আধ্যাত্মিক গ্ৰহণযোগ্যতাৰ আধাৰত হৈছিল। ইয়াত বলপূৰ্বক ধৰ্মান্তৰকৰণৰ কোনো প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। শংকৰদেৱৰ শিক্ষাৰ সহজবোধ্যতা, ব্যক্তিগত আধ্যাত্মিকতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ, আৰু

কাব্য, সংগীত, নাট্য ইত্যাদি শিল্পৰ জৰিয়তে মূল্যবোধ প্ৰচাৰৰ ফলত এই ধৰ্মে সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। ফলস্বৰূপে এই ধৰ্ম কেৱল ধৰ্মীয় একতাৰ প্ৰতীক নহয়, বৰঞ্চ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক ভাতৃত্ববোধৰ আধাৰ হিচাপে বিকশিত হয়।

এই পটভূমিতেই সমসাময়িক অসমীয়া পৰিচয় গঠন সন্দৰ্ভত নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ ভূমিকা এক গুৰুত্বপূৰ্ণ বিতৰ্কৰ ক্ষেত্ৰ হিচাপে বিবেচিত হ'ব পাৰে। 'অসমীয়া' হিচাপে কোনে পৰিচিত হোৱাৰ যোগ্যতা অৰ্জন কৰে, এই প্ৰশ্ন কেৱল ভাষা বা জাতিগত পৰিচয়ৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ নকৰে। বৰং, আধুনিক অসমীয়া পৰিচয় এক বহুমাত্ৰিক গঠন, যি ধৰ্মনিৰপেক্ষতা, পুনৰুজ্জীৱনতাবাদ, আৰু জনগোষ্ঠীয় সংগঠনৰ ৰাজনৈতিক প্ৰক্ৰিয়াৰ দ্বাৰা গঠিত, প্ৰভাৱিত আৰু পৰিচালিত। সেয়ে যদি কোৱা হয় যে এই পৰিচয় গঠন প্ৰক্ৰিয়াত নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ কোনো ভূমিকা নাছিল, তেন্তে সেই দাবী একপক্ষীয় আৰু অসম্পূৰ্ণ বুলি বিবেচিত হ'ব। কাৰণ, নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মে অসমৰ ইতিহাসত এক গভীৰ সামাজিক সম্পৃক্ততা আৰু সাংস্কৃতিক পৰিচয়ৰ নিৰ্মাণত মুখ্য অৱদান আগবঢ়াইছে।

যদিও অসমত নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মাৱলম্বীৰ সঠিক সংখ্যা সম্পৰ্কে প্ৰামাণ্য লোকপিয়ল তথ্য উপলব্ধ নাই কিন্তু ব্ৰিটিচ গেজেটিয়াৰ অফ আসামৰ মতে ১৯০৫ চনত অসমৰ প্ৰায় ৮০ শতাংশ হিন্দু জনসংখ্যাই নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ আছিল। এই তথ্যই নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ বিস্তাৰ আৰু প্ৰভাৱৰ পৰিসৰ সন্দৰ্ভত এক প্ৰাথমিক আভাস প্ৰদান কৰে। সাংগঠনিক বা সংখ্যাগত দৃষ্টিভংগীৰ উপৰিও, ঔপনিৱেশিক লোকপিয়ল নথিপত্ৰসমূহেও এই ধৰ্মৰ বিস্তাৰ কিমান গভীৰ আৰু বিস্তৃত আছিল, সেয়া প্ৰমাণ কৰে। নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰ কেৱল সমভূমি অঞ্চলতে সীমাবদ্ধ হৈ থকা নাছিল, বহু পাহাৰীয়া অঞ্চলতো বিস্তৃতভাৱে প্ৰচাৰিত হৈছিল। এই বিস্তাৰৰ অন্তৰ্গত কেৱল বৈষ্ণৱসকলেই নহয় বৰং ব্ৰাহ্মণ পুৰোহিতসকলেও সক্ৰিয়ভাৱে অংশগ্ৰহণ কৰিছিল। ব্ৰাহ্মণসকলৰ সক্ৰিয় অংশগ্ৰহণে নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মক হিন্দু সমাজৰ ভিতৰত এক সুসংগঠিত আৰু সুস্থিৰ স্থান অৰ্জন কৰাত সহায় কৰিছিল। এই পৰিপ্ৰেক্ষাপটত অনুমান কৰিব পাৰি যে, হিন্দু সমাজৰ এক বৃহৎ

অংশই গভীৰ বিশ্বাস আৰু আস্থা সহকাৰে এই ধৰ্মপন্থা গ্ৰহণ কৰিছিল।

যদিও বৰ্তমান নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা লোকৰ সঠিক সংখ্যা নিৰ্ধাৰণ জটিল। উপলব্ধ তথ্য অনুসৰি অসমত শ্ৰীমন্ত শংকৰ সংঘৰ সদস্য প্ৰায় ২০-২২ লাখ। নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ তেনে অন্য সংগঠন 'এক শৰণ ভাগৱতী সমাজ' আৰু 'শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ সেৱক সংঘ'ৰ সদস্য সংখ্যা আনুমানিক ৩-৪ লাখৰ ভিতৰত হ'ব। এই সকলো সংগঠনৰ সদস্য সংখ্যা একত্ৰিতভাৱে বিবেচনা কৰিলে অসমত নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মাৱলীৰ সংখ্যা প্ৰায় ২৬ লাখৰ ওচৰত হ'ব বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। তদুপৰি অসমত ৬৪০ৰো অধিক সত্ৰ আছে। ইয়াৰ ভিতৰত পুৰুষ সংহতিৰ ২৫১ খন, ব্ৰহ্ম সংহতিৰ ১৭০ খন, নিকা সংহতিৰ ১০৩ খন, আৰু কলা সংহতিৰ ১১৬খন সত্ৰ আছে। এই সত্ৰসমূহৰ অধীনত থকা শিষ্য আৰু অনুগামীসকলৰ সংখ্যা বিবেচনা কৰিল, অসমত নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ অনুগামীৰ সংখ্যা যথেষ্ট উল্লেখযোগ্য বুলি দৃঢ়ভাৱে ক'ব পৰা যায়।

এই সংখ্যাগত আৰু সাংগঠনিক বিস্তাৰৰ পটভূমিত সমসাময়িক সময়ত জনজাতি তথা স্থানীয় জনগোষ্ঠীৰ মাজত নিজৰ পৰম্পৰাগত ধৰ্মীয় পৰিচয় সংৰক্ষণৰ প্ৰতি পুনৰুজ্জীৱনমূলক এক সচেতনতা বৃদ্ধি পাইছে। তথাপি উপলব্ধ তথ্যৰ ভিত্তিত স্পষ্ট যে বহু জনজাতীয় গোটে ইতিমধ্যে নিজৰ ভাষা, জীৱনশৈলী আৰু ধৰ্মীয় অনুশীলন ত্যাগ কৰি নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰিছে। এই একত্ৰীকৰণ প্ৰক্ৰিয়া বৰ্তমানতো চলি আছে, যি অসমৰ ধৰ্মীয় আৰু সাংস্কৃতিক পৰিসৰক এক অন্তৰ্ভুক্তিমূলক ৰূপত বিকশিত কৰি আহিছে। এইদৰে, অসমৰ সমাজৰ এক বৃহৎ অংশ, যিয়ে নিজকে নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ অনুসাৰী হিচাপে চিনাক্ত কৰে, আজিও বৃহত্তৰ অসমীয়া পৰিচয়ৰ গঠন প্ৰক্ৰিয়াত এক গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু প্ৰভাৱশালী ভূমিকা পালন কৰি আহিছে। এই ধৰ্ম কেৱল আধ্যাত্মিক চিন্তাধাৰাৰ আধাৰ নহয়, অসমীয়াত্বৰ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক ৰূপায়ণত এক গভীৰ অংশীদাৰ ৰূপে স্বীকৃত।

সমসাময়িক অসমীয়া সমাজত হিন্দু ব্ৰাহ্মণ্যবাদী পৰম্পৰাৰ ভিতৰত নৱবৈষ্ণৱ উপাদানসমূহৰ এক সুস্পষ্ট একত্ৰীকৰণ লক্ষণীয়। বিশেষকৈ বহু

ব্ৰাহ্মণ্য হিন্দু, শৈৱ, আৰু শাক্ত ধৰ্মীয় পৰম্পৰাৰ অনুসাৰীসকলে নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ নাম-সংকীৰ্ত্তনৰ দৰে আদি আচাৰবোৰ গ্ৰহণ কৰি নিজৰ ধৰ্মীয় আচাৰ-ব্যৱহাৰত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। এই প্ৰৱণতাই ধৰ্মীয় অনুশাসনৰ ক্ষেত্ৰত এক সাংস্কৃতিক সংমিশ্ৰণৰ সূচনা কৰিছে।

এই সংমিশ্ৰণৰ প্ৰকট দৃষ্টান্ত হ'ল মাহ-প্ৰসাদ বিতৰণ প্ৰক্ৰিয়া। অসমৰ বহু মন্দিৰত আগবঢ়োৱা মাহ-প্ৰসাদ নৱবৈষ্ণৱ অনুগামীসকলৰ মাহ-প্ৰসাদৰ সৈতে মিল একে সাজ-পোছাকৰ ক্ষেত্ৰতো এনে মিলন লক্ষ্য কৰা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে, অসমৰ বিভিন্ন মন্দিৰত বহু পুৰোহিতে গেৰুৱা ৰঙৰ পৰম্পৰাগত ধুতিৰ সলনি নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ বৈশিষ্ট্যসূচক বগা ৰঙৰ ধুতি পৰিধান কৰি ধৰ্মীয় কৰ্ম সম্পাদন কৰে। ভাৰতৰ আন ৰাজ্যত ধুতি পৰিধান প্ৰচলিত হ'লেও অসমত বগা ধুতিৰ এই বাছনি নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ সাংস্কৃতিক প্ৰভাৱৰ এক নিখুঁত নিদৰ্শন হিচাপে বিবেচনা কৰিব পাৰি।

এই সকলো উদাহৰণে সামূহিকভাৱে শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ প্ৰচাৰিত নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ অসমীয়া সমাজত থকা গভীৰ আৰু স্থায়ী প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট কৰি তোলে। এই প্ৰভাৱ কেৱল ধৰ্মীয় অনুশাসনতে সীমিত নাথাকে। ই সমাজ-সংস্কৃতিৰ বহুবিধ পৰিসৰত নিজ প্ৰতিচ্ছবি আঁকিবলৈ সক্ষম হৈছে।

এই প্ৰভাৱৰ অন্যতম শক্তিশালী মাধ্যম হৈছে অংকীয়া নাট। ভক্তিৰ দৰ্শনক আধাৰ কৰি গঢ় লোৱা এই নাট্যধাৰাই নৱবৈষ্ণৱ অনুসাৰীৰ মাজত আত্ম-অনুশাসন, ধৰ্মীয় শৃংখলা, আৰু দায়বদ্ধতাৰ বিকাশত এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰে। অংকীয়া নাটৰ ব্যৱস্থাপনাই দৈনন্দিন খাদ্যাভ্যাস, পোছাক-পিন্ধন, আৰু সামাজিক আচৰণ আদিত এক ধাৰাবাহিকতা আৰু শৃংখলা সৃষ্টি কৰে। লগতে ই ব্যক্তিগত ভক্তি সাধনাৰ লগতে সামূহিক ধৰ্মীয় অনুশীলনতো গুৰুত্ব আৰোপ কৰে। সেই কাৰণে অংকীয়া নাটকক কেৱল বিনোদনৰ উপকৰণ হিচাপে নহয় বৰং এক গভীৰ আধ্যাত্মিক সাধনাৰ মাধ্যম হিচাপে বিবেচনা কৰা হয়, যাক অসমীয়াৰ আধ্যাত্মিক ভিত্তিক গঠন প্ৰক্ৰিয়াত এক অবিচ্ছেদ্য অংশ বুলি ক'ব পাৰি।

উল্লেখযোগ্যভাৱে, অংকীয়া নাটৰ প্ৰস্তুতি আৰু মঞ্চস্থ পদ্ধতিত গণতান্ত্ৰিক চেতনাৰ এক সুস্পষ্ট প্ৰকাশ ঘটে। যেতিয়া কোনো গাঁওৱে

অংকীয়া নাট আয়োজনৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰে তেতিয়া সাধাৰণতে এক ৰাজহুৱা সভাৰ মাধ্যমে ভাৱৰীয়াৰ নিৰ্বাচন কৰা হয়। এই প্ৰক্ৰিয়াত যোগ্যতা আৰু ব্যক্তিগত আগ্ৰহক মুখ্যভাৱে মূল্যায়ন কৰা হয় যাৰ ফলত বহুসময়ত দেখা যায় গাঁৱৰ আটাইতকৈ ধনী ব্যক্তি খলনায়কৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰে আৰু কোনো দুখীয়া লোকজনে নায়কৰ চৰিত্ৰত অংশগ্ৰহণ কৰে। এইধৰণৰ সাংগঠনিক সমন্বয় আৰু গণতান্ত্ৰিক আচৰণে ভাওনাৰ মঞ্চক এক সৰ্বজনীন আৰু অন্তৰ্ভুক্তিমূলক সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। ইয়াত জাতি, বৰ্ণ বা ধৰ্মৰ ভিত্তিত কোনো ভেদাভেদ নাই। সকলো দৰ্শকে একে স্থানত বহি নাট উপভোগ কৰিব পাৰে। তেওঁৰ দ্বাৰা স্থাপিত সত্ৰ আৰু নামঘৰসমূহ কেৱল ধৰ্মীয় উপাসনাৰ ক্ষেত্ৰ নহয়, বৰং সাহিত্য, সংস্কৃতি আৰু সামাজিক সংগঠনৰ এক কেন্দ্ৰবিন্দুৰূপে বিকাশ লাভ কৰিছিল। এই নামঘৰসমূহ যাক প্ৰায়ে 'ভাওনাঘৰ' নামে অভিহিত কৰা হয়, অংকীয়া নাটৰ মঞ্চ হিচাপেও কাৰ্যনিৰ্বাহ কৰিছিল। এই নামঘৰ-কেন্দ্ৰিক পৰিসৰে জাতিভেদৰ প্ৰথা অপসাৰণ কৰি সাম্যবাদী সমাজ গঠনৰ এক সম্ভাবনাময় পৰিসৰ সৃষ্টি কৰিছিল। নামঘৰ আছিল গ্ৰাম্য অসমীয়া সমাজৰ একমাত্ৰ এনে ৰাজহুৱা স্থান, য'ত মানুহে একেলগে ধৰ্মীয় অনুশীলন আৰু সামাজিক মিলনৰ সূচনা কৰিছিল। ফলস্বৰূপে ভাওনা কেৱল আধ্যাত্মিক সাধনাৰ মাধ্যম নহয়, ই সমাজত সাম্য, ভাতৃত্ববোধ আৰু ধৰ্মীয় সহাবস্থানৰ এক প্ৰতীকৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে।

যদিও মধ্যযুগীয় পৰিসৰত নাট্য মঞ্চত মূলত পুৰুষসকলেহে অভিনয় কৰিছিল তথাপিও শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে মহিলাসকলক নাট্যজগতৰ পৰা সম্পূৰ্ণৰূপে বাদ দিয়া নাছিল। তেওঁ নাৰীৰ প্ৰতি এক গম্ভীৰ সন্মান আৰু সংবেদনশীল মনোভাৱ পোষণ কৰিছিল, যাৰ স্পষ্ট প্ৰতিফলন তেওঁৰ নাট্যসৃষ্টিত পোৱা যায়। তেওঁৰ নাট্যকৰ্ম বিশেষকৈ নাৰী চৰিত্ৰসমূহৰ ৰূপায়ণ, নাৰীবাদী চিন্তাৰ এক চিন্তাশীল নিদৰ্শন হিচাপে বিবেচনা কৰিব পাৰি। শংকৰদেৱে নাটকৰ কেন্দ্ৰবিন্দুত মানৱিক গুণাৱলী স্থাপন কৰি, নাৰী চৰিত্ৰসমূহকো সমান গুৰুত্ব আৰু সক্ৰিয় উপস্থিতি প্ৰদান কৰিছিল। উদাহৰণস্বৰূপে, 'পত্নী-প্ৰসাদ' আৰু 'ৰুক্মিণী-হৰণ' নাটত নাৰী চৰিত্ৰসমূহক

আত্মনিৰ্ভৰশীল, সচেতন আৰু শক্তিশালী ৰূপত প্ৰতিনিধিত্ব কৰা হৈছে। বিশেষকৈ 'ৰুক্মিণী-হৰণ' নাটত, ৰুক্মিণীক এগৰাকী শিক্ষিতা, আত্মসচেতন নাৰীৰূপে চিত্ৰিত কৰা হৈছে, যিয়ে নিজৰ স্বাধীন সিদ্ধান্তত কৃষ্ণক জীৱন সংগী হিচাপে বাচি লয়। এই দৃষ্টিভংগীয়ে সমকালীন সমাজৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এক ব্যতিক্ৰমী আৰু আধুনিক ধাৰণাৰ প্ৰতিফলন ঘটায় যি আজিৰ নাৰী সবলীকৰণৰ তত্ত্বৰ সৈতে গভীৰ সাদৃশ্য বহন কৰে। ইয়াৰ উপৰিও, 'পাৰিজাত-হৰণ' নাটকে বহুপত্নীত্বৰ সমালোচনা কৰি লিংগভিত্তিক সামাজিক ভূমিকাৰ ওপৰত গুৰুত্বপূৰ্ণ আলোচনাৰ দ্বাৰ মেলিছে। শংকৰদেৱৰ নাট্যকলা কেৱল ধৰ্মীয় উপদেশৰ বাহক নহয়, ই নাৰী সমাজত স্থান, মৰ্যাদা আৰু লৈঙ্গিক সমতাৰ ক্ষেত্ৰতো এক গভীৰ আৰু চিন্তাশীল আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰ প্ৰস্তুত কৰে। এই নাৰীবাদী দৃষ্টিভংগীৰ ফলস্বৰূপে, শংকৰদেৱে তেওঁৰ পুৰুষ শিষ্যবৃন্দৰ মাজতো লৈঙ্গিক সমতাৰ প্ৰতি সদিচ্ছা আৰু গা-গভীৰ বিশ্বাস গঢ়ি তুলিবলৈ সক্ষম হৈছিল। শংকৰদেৱৰ এই অৱদানৰ সঠিক মূল্যায়ন কৰিবলৈ, মধ্যযুগীয় অসমৰ সামাজিক প্ৰেক্ষাপট, য'ত নাৰীৰ সামাজিক ভূমিকা সীমিত আৰু গৌণ আছিল, সেইয়া মনত ৰখাটো খুবেই প্ৰয়োজনীয়। বিশেষকৈ সেই সময়ৰ ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলৰ লগত তুলনা কৰিলে স্পষ্ট হয় যে শংকৰদেৱৰ নাৰীৰ প্ৰতি থকা দৃষ্টিভংগী আছিল এক ব্যতিক্ৰমী, দীপ্তিমান আৰু ঐতিহাসিকভাৱে অতি প্ৰশংসনীয় অধ্যায়।

মধ্যযুগীয় অসমৰ বহু কবিৰ দৰে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ সাহিত্যই কেৱল ৰাজসভাতেই সীমাবদ্ধ নহ'ল। যদিও তেওঁৰ আগতে হেম সৰস্বতী, হৰিহৰ বিপ্ৰ, মাধৱ কন্দলীৰ দৰে কবিসকলে অসমীয়াত উল্লেখযোগ্য সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল, তথাপি সেই সাহিত্য জনসাধাৰণৰ হৃদয়লৈ গভীৰভাৱে প্ৰৱেশ কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা নাছিল। শংকৰদেৱৰ সাহিত্যসৃষ্টি ভাষা, ভাব আৰু দৃষ্টিভংগীত অধিক জনমুখী, সহজগম্য আৰু অন্তৰ্ভুক্তিমূলক আছিল, যাৰ ফলত ই সহজে বৃহৎ জনগোষ্ঠীৰ মাজলৈ প্ৰৱাহিত হ'ব পৰা হৈছিল।

শংকৰদেৱৰ আন্দোলন যিহেতু সদায় অন্তৰ্ভুক্তিমূলক আৰু জনমুখী আছিল সেইহে এই আন্দোলনত উচ্চবৰ্ণৰ হিন্দুসকলও অংশগ্ৰহণৰ কৰিছিল।

এই ধৰণৰ বৈচিত্ৰ্যৰ ভিতৰতো একতাৰ যে চিন্তা আছিল, সেয়া অংকীয়া নাটৰ মাধ্যমে সমাজত সমতা আৰু ভক্তিৰ বাণী প্ৰচাৰত সহায়ক হৈছিল। ফলস্বৰূপে এই নাট্য পৰম্পৰাই এখন ঐক্যবদ্ধ, সাংগঠনিক আৰু ধৰ্মীয়ভাৱে সংহত অসমীয়া সমাজ গঢ়ি তোলাত গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰিছিল। শংকৰদেৱৰ দৃষ্টিভংগীত ভাষা, সংস্কৃতি আৰু ধৰ্মীয় চেতনাৰ সাৰ্থক সমন্বয়ৰ জৰিয়তে কেৱল আঞ্চলিক বিভাজনসমূহ অতিক্ৰম কৰা নহয়, বৰং তাত এটা সুদূৰদৰ্শী সমাজদৰ্শনৰ প্ৰতিফলন দেখা যায়। তেওঁৰ সাধনাৰ কেন্দ্ৰস্থলত আছিল অসমীয়াত্বৰ এক উমৈহতীয়া, সংহত পৰিচয় গঠনৰ চিন্তা। এই প্ৰেক্ষাপটতে ১৯৮২ চনত হেম ভাইৰ সৈতে হোৱা এখন ব্যক্তিগত সাক্ষাৎকাৰত বিনোবা ভাৱে গভীৰ শ্ৰদ্ধাৰে মন্তব্য কৰিছে— 'যেতিয়ালৈকে অসমৰ জনসাধাৰণে শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ শিষ্য মাধৱদেৱৰ আদৰ্শ অনুসৰণ কৰি থাকিব, তেতিয়ালৈকে কোনেও অসমীয়া সমাজ ধ্বংস কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু যিদিনা তেওঁলোকে সেই পথ পাহৰি যাব, সেইদিনা কোনেও অসমীয়া সমাজখন ধ্বংসৰ পৰা ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিব।'

বি.দ্ৰঃ এই লিখাটি লেখকৰ ইংৰাজী প্ৰবন্ধ 'Constructing Oxomiya (Assamese) Identity: Sankardeva's neo-Vaishnavism and Ankia Nat Bhaona'ৰ মুকলি অনুবাদ। পাঠকৰ সুবিধাৰ্থে মূল ইংৰাজী প্ৰবন্ধটো পৰিশিষ্টৰূপে সংলগ্ন কৰা হৈছে।

■■■

পত্নী-প্ৰসাদ

ভক্তিবিৰোধী ব্ৰাহ্মণসকলৰ লগত ভক্তিপৰায়ণা ব্ৰাহ্মণ পত্নী আৰু গোপ-বালকসকলৰ বিৰোধৰ সৃষ্টিৰে 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ কাহিনীভাগ আগবঢ়াই নিয়া হৈছে। এদিন শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু তেওঁৰ লগৰীয়া গোপ-বালকসকলে গৰু চৰাই থাকোঁতে গোপ-বালকসকলৰ ভোক লাগিল। সেইদিনা গোপ-বালকসকলে গৰু চৰাবলৈ আহোঁতে খাবলৈ খাদ্যবস্তু লগত লৈ অহা নাই বাবে ভোক-পিয়াহত আতুৰ হৈ শ্ৰীকৃষ্ণক অন্ন যোগাৰ কৰিবলৈ অনুনয়-বিনয় কৰি ক'লে—

'হে কৃষ্ণ, তুমি আমাৰ পৰম জীৱন। আজি পুৱা আমি গৰু চৰাবলৈ আহোঁতে ভোজন কৰি অহা নাই তথা গৰু চৰাবলৈ আহোঁতেও লগত একো খোৱাবস্তু লৈ অনা নাই। ভোকত আমি সকলো আতুৰ হৈ পৰিছোঁ। গতিকে ক্ষুধা নিবাৰণৰ কিবা এটা উপায় কৰা।'

গোপ-বালকসকলে ক্ষুধা নিবাৰণৰ বাবে ব্যৱস্থা কৰিবলৈ কোৱাত শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক ওচৰৰ আশ্ৰম এখনত স্বৰ্গ কামনা কৰি যজ্ঞ কৰি থকা ব্ৰাহ্মণসকলৰ ওচৰলৈ গৈ অন্নৰ নিমিত্তে প্ৰাৰ্থনা কৰিবলৈ ক'লে।

সেইখন আশ্রমত স্বৰ্গলাভৰ বাবে যজ্ঞ কৰি থকা ব্ৰাহ্মণসকল হ'ল বেদশাস্ত্ৰৰ একো একোজন বিদগ্ধ পণ্ডিত। স্বৰ্গলাভৰ বাবে তেওঁলোকে যজ্ঞত ইমানেই নিমগ্ন আছিল যে তেওঁলোকৰ শৰীৰ শুকান, ক্লান্ত আৰু জীৰ্ণ পৰি গৈছিল। তেওঁলোকৰ প্ৰতিজনৰে হাত, ডিঙি আৰু মূৰত ৰুদ্ৰাক্ষৰ মালাই শোভিত কৰিছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ আদেশ শিৰোধাৰ্য কৰি গোপ-বালকসকলে যজ্ঞস্থলিত প্ৰৱেশ কৰে। কিন্তু তেওঁলোকে যিখন আশ্ৰমত প্ৰৱেশ কৰে আৰু যজ্ঞস্থলিত উচ্চস্বৰত বেদমন্ত্ৰ জপি থকা ডাড়ি-গোঁফেৰে ভোবোকাৰ বেদশাস্ত্ৰত বিদগ্ধ পণ্ডিত-ব্ৰাহ্মণসকলক গোপ-বালকসকলে তেওঁলোক ইয়ালৈ অহাৰ উদ্দেশ্য বিৱৰি হাতযোৰ কৰি ক'লে—

'হে গুৰুসকল! আপোনালোক একো একোজন পৰম পণ্ডিত। যজ্ঞদান কৰি আপোনালোকৰ জীৱন ধন্য হৈ পৰিছে। আপোনালোক পৰম পবিত্ৰ। আমি শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে ভোকত আতুৰ হৈ আপোনালোকৰ ওচৰলৈ অন্নৰ বাবে কাষ চাপিছোঁ। আমাক ক্ষুধা নিবাৰণৰ বাবে কিছু অন্ন দিয়ক। অন্নদান যে পুণ্যৰ কাম তাক আমি অজ্ঞানীয়েনো আপোনালোকক কি শিকাম! মাত্ৰ আমাক কিছু অন্ন প্ৰদান কৰি কৃপা কৰক।'

তেওঁলোকৰ সেই বিনম্ৰ প্ৰাৰ্থনাও পাণ্ডিত্যৰ অহংকাৰত আবদ্ধ ব্ৰাহ্মণসকলৰ হৃদয় স্পৰ্শ কৰিব পৰা নাছিল। অন্নদান কৰাটো দূৰৰ কথা— তেওঁলোকে গোপ-বালকসকলৰ অনুৰোধটো সম্পূৰ্ণ উপেক্ষা কৰে। তেওঁলোকৰ মাজৰে চন্দ্ৰভাৰতী নামৰ ব্ৰাহ্মণ এজনে তাচ্ছিল্য আৰু উপহাসেৰে উত্তৰ দিলে— 'হে গোপ-বালকসকল, আমি বেদশাস্ত্ৰত পাৰ্গত, যজ্ঞ-ব্ৰত কৰি পৰম পবিত্ৰ হৈছোঁ। আমি এই পৃথিৱীত দেৱতুল্য, আমাক সকলোৱে পূজা কৰে। তেনেস্থলত নন্দৰ পুত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণ আমাৰ আগত কোন কুটা!'

এই ধৰণৰ অপমানজনক আচৰণে গোপ-বালকসকলক গভীৰভাৱে দুখী কৰিলে। তেওঁলোকে ব্ৰাহ্মণসকলৰ উপহাস সহ্য কৰিব নোৱাৰি, কৃষ্ণৰ ওচৰলৈ উভতি গৈ সকলো ঘটনা বিৱৰণ কৰিলে। গোপসকলৰ মুখেৰে ব্ৰাহ্মণসকলে বেয়া ব্যৱহাৰ কৰা বুলি শুনি কৃষ্ণই তেওঁলোকক ব্ৰাহ্মণসকলৰ পত্নীসকলৰ ওচৰলৈ গৈ অন্ন ভিক্ষা কৰিবলৈ আজ্ঞা দিয়ে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ আজ্ঞা

পালন কৰি গোপ-বালকসকলে ব্ৰাহ্মণ পত্নীসকলৰ আগত তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য বিৱৰি ক'লে। ব্ৰাহ্মণ পত্নীসকলে তেওঁলোকৰ আৰাধ্য শ্ৰীকৃষ্ণৰ সংবাদ লাভ কৰি পৰম আনন্দিত হৈ উঠে। শ্ৰীকৃষ্ণ তেওঁলোকৰ ওচৰতে আছে বুলি জানি তেওঁলোকে গোপ-বালকসকলক শ্ৰীকৃষ্ণৰ চাক্ষুষ দৰ্শন কৰোৱাবলৈ অনুৰোধ কৰে। গোপ-বালকসকলে ব্ৰাহ্মণ পত্নীসকলৰ 'কৃষ্ণ-ভক্তি' দেখি তেওঁলোকৰ ইচ্ছা শীঘ্ৰে পূৰণ হ'ব বুলি আশ্বাস প্ৰদান কৰিলে। এই আশ্বাসে ব্ৰাহ্মণ পত্নীসকলৰ মন আনন্দ দিলে আৰু উৎসাহেৰে তেওঁলোকে সুগন্ধযুক্ত বহু প্ৰসাদ, পিঠা, পৰমান্ন, বিভিন্ন খাদ্যবস্তু তৈয়াৰ কৰি কৃষ্ণৰ দৰ্শনৰ উদ্দেশ্যে সাজু হ'ল। শ্ৰীকৃষ্ণৰ সাক্ষাৎ পোৱাৰ আশাত তেওঁলোকৰ অন্তৰত অতুলনীয় এক উৎসাহ জাগে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শনৰ হেতু তেওঁলোক যাবলৈ ওলাল সঁচা কিন্তু কৃষ্ণৰ দৰ্শনৰ বাবে ব্ৰাহ্মণসকলৰ পত্নীসকল যাবলৈ প্ৰস্তুত হোৱা বুলি জ্ঞাত হৈ ব্ৰাহ্মণসকলে তেওঁলোকক তেনে নকৰিবলৈ নানা প্ৰকাৰে বাধা প্ৰদান কৰি ক'লে—

'হে ব্ৰাহ্মণীসকল, তোমালোকৰ কি হৈছে? যজ্ঞকৰ্ম পাহৰি গোপ-বালকসকলৰ সৈতে ক'লৈ আৰু কিয় যাবলৈ ওলাইছা? ই কি তোমালোকৰ ধৰ্ম? তোমালোক ধ্বংস পথৰে যাত্ৰা কৰিছা।'

ঠিক সেইখিনি সময়তে এগৰাকী গভীৰ কৃষ্ণভক্ত ব্ৰাহ্মণীক তেওঁৰ ব্ৰাহ্মণ স্বামীয়ে ঘৰৰ ভিতৰত দুৱাৰ মাৰি বন্দী কৰি থ'লে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ চাক্ষুষ দৰ্শনৰ আশা ভংগ হোৱা দেখি ব্ৰাহ্মণীগৰাকীৰ চকু অশ্ৰুৰে ভৰি পৰে তথা শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণ চিন্তি ঘৰৰ ভিতৰতেই প্ৰাণ ত্যাগ কৰে। তেতিয়াহে ব্ৰাহ্মণীগৰাকীক বন্দী কৰি ৰখা ব্ৰাহ্মণজনৰ চেতনা আহিল। তেওঁৰ হৃদয়ত অনুতাপৰ অগ্নি জ্বলিল কিন্তু তেতিয়ালৈ সকলো শেষ। ব্ৰাহ্মণীৰ মৃত্যুত ব্ৰাহ্মণজনে বুকুত ভুকুৱাই ভুকুৱাই পশ্চাতাপৰ অগণিত জ্বলি-পুৰি দগ্ধ হ'ল।

ইফালে আন ভক্তিপৰায়ণা ব্ৰাহ্মণীসকলে পতি-পুত্ৰৰ বাধা নেওচি শ্ৰীকৃষ্ণৰ চাক্ষুষ দৰ্শনৰ নিমিত্তে তেওঁৰ ওচৰলৈ একাগ্ৰচিত্তে আগবাঢ়ি গ'ল। শেষত প্ৰাণবল্লভ শ্ৰীকৃষ্ণৰ চাক্ষুষ দৰ্শন লাভ কৰি তেওঁলোকে নিজকে ধন্য মানে আৰু নিজৰ মানৱী জনম সফল হ'ল বুলি আনন্দত অধীৰ হৈ পৰিল।

তেওঁলোকে শ্ৰদ্ধাৰে শ্ৰীকৃষ্ণক দণ্ডৱৎ প্ৰণাম জনাই তেওঁৰ বাবে অনা বিবিধ ব্যঞ্জন অৰ্পণ কৰে। নানান বিঘিনিকো আওকাণ কৰি তেওঁৰ দৰ্শনৰ হেতুকে অহা ব্ৰাহ্মণীসকলৰ দৃঢ় মনৰ পৰিচয় তথা তেওঁৰ প্ৰতি থকা তেওঁলোকৰ ভক্তিৰ উমান পাই ভকত বৎসল শ্ৰীকৃষ্ণ আনন্দিত হ'ল। ভকত বৎসল শ্ৰীকৃষ্ণই স্নেহভৰা সুৰৰে ব্ৰাহ্মণীসকলক উদ্দেশ্যি ক'লে—

'হে ব্ৰাহ্মণীসকল-তোমালোক পৰম ভাগ্যৱতী। মই তোমালোকৰ কি উপকাৰ সাধিব পাৰো তাক ব্যক্ত কৰা। পতি-পুত্ৰ, সুহৃদসকলৰ বাধা নামানি তোমালোক মোৰ দৰ্শনৰ হেতুকে মোৰ ওচৰলৈ আহিছা। এইয়াই হৈছে প্ৰকৃত ভক্তৰ লক্ষণ। তোমালোকৰ প্ৰেম-ভক্তিত মই সন্তোষ লভিছোঁ। তোমালোকৰ ভক্তিৰ আগত মই বশ্যতা স্বীকাৰ কৰিছোঁ। এতিয়া তোমালোক যজ্ঞস্থলীলৈ যোৱা।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই আজ্ঞা শুনিয়েই ব্ৰাহ্মণীসকলৰ হৃদয়ত এক গভীৰ আশংকা উদয় হ'ল। যিসকলক তেওঁলোকে কৃষ্ণদৰ্শনৰ বাবে ত্যাগ কৰিছিল, তেওঁলোকৰ কাষলৈ আকৌ কেনেদৰে ঘূৰিব? আৰু যি জনৰ দৰ্শনে তেওঁলোকৰ জন্মই সাৰ্থক কৰি তুলিছে, তেওঁক এৰি পুনৰ যাগ-যজ্ঞৰ মধ্যত মন নিবেশ কৰাটো কি সহজ কথা? তেওঁলোকে কম্পিত কণ্ঠেৰে ক'লে—

'হে প্ৰভু কৃষ্ণ, তুমি ভক্তবৎসল! অনুগ্ৰহ কৰি আমাক ত্যাগ নকৰিবা। যিসকলৰ বাধা অগ্ৰাহ্য কৰি আমি তোমাৰ চৰণৰ আশ্ৰয় ল'বলৈ আহিছোঁ, তেওঁলোকে এতিয়া আমাক পুনৰ গ্ৰহণ নকৰে। আমাক তোমাৰ কাষতেই থাকিবলৈ দিয়া। তুমি আমাক তোমাৰ চৰণৰ ধূলিত আশ্ৰয় দিয়া। আমি তোমাৰ চৰণৰ দাসী হিচাপেই জীৱন অতিবাহিত কৰিম।'

তেওঁলোক তেওঁলোকৰ কথাত আঁকোৰগোজ হৈ থাকিল। তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই স্বৰ্গৰ দেৱতাসকলক এই পৃথিৱীত উপৱিষ্ট কৰোৱাই তেওঁলোকৰ দ্বাৰা বুজনি দিয়াবলৈ চেষ্টা কৰিলে যদিও ব্ৰাহ্মণীসকল তেওঁলোকৰ কথাত অলৰ অচল হৈ ৰ'ল। নানা বুজনিৰে যেতিয়া ব্ৰাহ্মণীসকলক যজ্ঞস্থলীলৈ ওভতাই পঠিয়াব নোৱাৰিলে তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই ভক্তিৰ প্ৰকৃত অৰ্থ বুজাই ক'লে—

"হে ব্ৰাহ্মণীসকল! ভৌতিক দূৰত্বে মোৰ পৰা তোমালোকক বিচ্ছিন্ন কৰিব নোৱাৰে। শ্ৰৱণ, কীৰ্তন, চিন্তনৰ দ্বাৰাই তোমালোকে মোক লাভ কৰিব পাৰা। হৃদয়ৰ ভিতৰৰ শুদ্ধ ভক্তিয়ে হৈছে মোক লাভ কৰাৰ একমাত্ৰ পথ। যদি অন্তৰত মোৰ প্ৰতি ভক্তি নাথাকে তেন্তে মই কাষত থাকিলেও মোক পাব নোৱাৰা। মূলত আমাক ভক্তিৰেহে কাষত পাব পাৰি।"

শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখেৰে ওলোৱা এই অমৃততুল্য তত্ত্ব শুনি, ব্ৰাহ্মণীসকলৰ অন্তৰ উদ্ভাসিত হ'ল। তেওঁলোকে কৃষ্ণক হৃদয়ত আসন দিলে আৰু কৃষ্ণৰ বুজনিত তেওঁলোকে কৃষ্ণৰ আশীৰ্বাদ লৈ নিজৰ ঘৰলৈ ঘূৰি গ'ল আৰু সেই দিনৰ পৰাই, গৃহস্থ জীৱনৰ ব্যস্ততাৰ মাজতো ব্ৰাহ্মণীসকলৰ মন কৃষ্ণত একেবাৰে নিমগ্ন হ'ল। তেওঁলোকে দিনৰ প্ৰতিটো মুহূৰ্তত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰূপ আৰু গুণৰ শ্ৰৱণ-কীৰ্তনত নিজক সঁপিলে।

ব্ৰাহ্মণীসকলৰ কৃষ্ণৰ প্ৰতি এই গভীৰ ভক্তি দেখি অৱশেষত ব্ৰাহ্মণসকলৰ হৃদয়তো শুভবুদ্ধিৰ উদয় হয়। তেওঁলোকে উপলব্ধি কৰিলে যে যাগ-যজ্ঞ, বেদ-জ্ঞানেৰে পূৰ্ণ হৈ থাকিলেও, সেয়া যদি ভক্তিহীন হয়, তেন্তে তাত আত্মাৰ তৃপ্তি নাই। নিজকে ধিক্কাৰ দি ইজনে সিজনক ক'লে—

'সেই ব্ৰাহ্মণীসকলে বেদ শাস্ত্ৰৰ কথা একোৱেই নাজানে, কিন্তু ভক্তিয়ে তেওঁলোকক জ্ঞান প্ৰদান কৰিছে। ভক্তি ৰসত তেওঁলোক ইমানেই নিমজ্জিত যে তেওঁলোকক পৃথিৱীৰ দুখ-কষ্টয়ো চুব পৰা নাই। আমি কৰ্মৰ গৰ্বত মজ্জিত হৈ অন্ধ হ'লোঁ। বেদ শাস্ত্ৰত বিদগ্ধ পণ্ডিত হৈয়ো পৰম ব্ৰহ্ম শ্ৰীকৃষ্ণৰ মহিমাক উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰিলোঁ। যি শ্ৰীকৃষ্ণ সৰ্বজ্ঞানী, বেদৰ উৰ্ধত। লক্ষ্মী যাৰ চৰণৰ দাসী, সেই শ্ৰীকৃষ্ণই ক্ষুধা নিবাৰণৰ বাবে গোপ-বালকসকলক অন্ন ভিক্ষা কৰিবলৈ আমাৰ কাষলৈ পঠিয়াইছিল। আমি তেওঁৰ ইচ্ছা পূৰণ কৰাতো দূৰৰ কথা, উপহাসহে কৰিলোঁ। আমি ব্ৰহ্মচৰ্য ব্ৰত পালন কৰি বেদ পঢ়াৰ পাছতো নিজ কৰ্মৰ দোষত বুদ্ধিহত হ'লোঁ। আনক উপদেশ দি নিজক পণ্ডিত বুলি ফিতাহি মাৰি ফুৰোঁ, আচলতে আমি একো নাজানো। আমাৰ নিজৰ ওপৰতেই ধিক্কাৰ উপজিছে। আহা আমি গোকুললৈ যাওঁ। শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শন কৰি তেওঁৰ চৰণত ধৰি আমাৰ অপৰাধ মাৰ্জনা কৰিবলৈ কওঁ। তেওঁ ভকতবৎসল— নিশ্চয় আমাৰ অপৰাধ মাৰ্জন

কৰিব।'

এইৰ সংকল্পৰে তেওঁলোকে গোকুললৈ যাত্ৰাৰ বাবে প্ৰস্তুতি চলালে। কিন্তু ঠিক তেনে সময়তে এগৰাকী জ্ঞানী বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণে তেওঁলোকক তেনে কৰিবলৈ বাধা দি ক'লে—

'যদি এতিয়া তোমালোকে কৃষ্ণৰ দৰ্শনৰ হেতু গোকুললৈ যোৱা তেন্তে বিপদ হ'ব পাৰে। যদি এই সংবাদ ৰজা কংসৰ কাণত পৰে তেন্তে তাৰ পৰিণতি ভয়ংকৰ হ'ব। কংসৰ দৃষ্টিত কৃষ্ণ এজন শত্ৰু আৰু তেওঁৰ সৈতে যিকোনো সম্পৰ্ক ৰখা সকলোকে কংসই দণ্ডিত কৰিব পাৰে। সেয়ে বৰ্তমান পৰিস্থিতিত গোকুল অভিমুখে যাত্ৰা কৰাটো সমীচীন নহয়।'

বৃদ্ধ ব্ৰাহ্মণজনৰ যুক্তিত তেওঁলোক চিন্তান্বিত হ'ল। বহু বিচাৰ-বিমৰ্ষৰ পাছত তেওঁলোকে গোকুললৈ যোৱাৰ কথা মনৰ পৰা ত্যাগ কৰি স্বগৃহতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ শৰণ গ্ৰহণ কৰে। অহংকাৰ, গৰ্ব আৰু কৰ্মপথ ত্যাগ কৰি শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তনৰ মাজৰে নিজকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণত অৰ্পণ কৰে।

একাধিক আলোচকে 'পত্নী-প্ৰসাদ'ক শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ প্ৰথম নাট্যকৃতিৰূপে বিবেচনা কৰিছে। কাৰণ বাকী নাটকেইখনৰ দৰে ইয়াত নান্দীশ্লোক আৰু মুক্তিমংগল ভটিমা পাবলৈ নাই। নাটখনৰ কাহিনী সৰল তথা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাহিৰে নাটখনিত উল্লিখিত আন কোনো চৰিত্ৰ স্বয়ংসম্পূৰ্ণ নহয়। অৰ্থাৎ নাটখনত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ দ্বাৰা বিৰচিত অংকীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ সম্পূৰ্ণৰূপে ফুটি উঠা নাই। চৰিত পুথিৰ মতে মাধৱদেৱৰ মাতৃৰ বাৰ্ষিক শ্ৰাদ্ধত 'পত্নী-প্ৰসাদ' প্ৰথম অভিনীত হৈছিল। 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ জৰিয়তে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে ব্ৰাহ্মণ্য ধৰ্মক এক প্ৰচণ্ড প্ৰত্যাহ্বান জনাইছে। তেওঁৰ কীৰ্ত্তন পুথিৰ অন্তৰ্গত 'পাষণ্ড মৰ্দন', 'নাম অপৰাধ' আদি খণ্ডসমূহৰ দৰেই 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ মাজেদিও ব্ৰাহ্মণ্য শক্তিক নস্যাৎ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভক্তিৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপাদন কৰিছে। এই নাটখনৰ মাজেদি তেওঁ যাগ-যজ্ঞত আস্থাশীল পাণ্ডিত্যভিমানী, ভক্তি বিৰোধী ব্ৰাহ্মণসকল আৰু তেওঁলোকৰ শ্ৰীকৃষ্ণ ভক্তিপৰায়ণ পত্নী আৰু গোপ-বালকসকলৰ মাজত সৃষ্টি হোৱা বিৰোধৰ এটি সূক্ষ্ম প্ৰতিচ্ছবি দাঙি ধৰিছে। প্ৰকৃতাৰ্থত নাটখনৰ অন্তৰ্নিহিত মূলভাব হ'ল কৰ্মমাৰ্গ আৰু ভক্তিমাৰ্গৰ বিৰোধৰ ভেটিত ভক্তিমাৰ্গৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপন্ন

কৰা।

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ দ্বাৰা বিৰচিত অন্য নাটৰ তুলনাত 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ কাহিনীভাগ অত্যন্ত চমু। নাটখনিৰ মূল ৰস হ'ল, ভক্তিৰস। নাটখনিত ব্ৰাহ্মণ পত্নীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি থকা ভক্তিৰ যি নিদৰ্শন দাঙি ধৰিলে সেইয়া তুলনাহীন। নাটৰ অন্তত ব্ৰাহ্মণসকলেও কৰ্ম-গৰ্ব ত্যাগ কৰি সভক্তিৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ শৰণ লয়। এনেদৰে নাটখনিত ভক্তিৰ মহিমা প্ৰকাশ কৰি ভক্তি ৰসৰ সমাবেশ ঘটাইছে। চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে শ্ৰীকৃষ্ণ হ'ল নাটখনি মুখ্য চৰিত্ৰ, যাক কেন্দ্ৰ কৰি নাটখনিৰ কাহিনী গঢ় লৈ উঠিছে। আন চৰিত্ৰবোৰ— গোপ-বালক, ব্ৰাহ্মণসকল, ব্ৰাহ্মণ-পত্নীসকল আৰু স্বৰ্গীয় দেৱতাসকল স্বতন্ত্ৰ ৰূপত স্থায়ী নহয় বৰং নাট্য-প্ৰয়োজন অনুসৰি তেওঁলোকক সামূহিক আখ্যানত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। চন্দ্ৰভাৰতী আৰু বলোৰাম নাটখনৰ আন দুটি অন্যতম চৰিত্ৰ। তেওঁলোকৰ উপস্থিতিয়ে নাটকৰ গতি আৰু ভাব-বৈচিত্ৰ্য বঢ়াই নাটখনিক অধিক বহুমাত্ৰিক কৰি তুলিছে।

■■■

কালিয়দমন

এদিন মোহন বাঁহী বজাই শ্ৰীকৃষ্ণই গোপ-বালকসকলৰ লগত বৃন্দাবনৰ যমুনাৰ পাৰত গৰু চৰাবলৈ গ'ল। তেওঁলোকে কালিন্দী নামৰ এটা হ্ৰদৰ ওচৰ পালেগৈ। প্ৰখৰ ৰ'দৰ তাপত পিয়াহত অস্থিৰ হৈ গোপ-বালকসকল আৰু গৰু-গাইবিলাকে সেই হ্ৰদৰ পানী পেট ভৰাই পান কৰিলে। আনহাতে হ্ৰদৰ পানী যে কালী সাপৰ বিষে বিষাক্ত কৰি থৈছে সেই বিষয়ে গোপ-বালকসকল অজ্ঞ আছিল। হ্ৰদৰ বিষাক্ত পানী পান কৰি গোপ-বালকসকল আৰু তেওঁলোকৰ গাই-দামুৰিবিলাক বিষত জৰ্জৰিত হৈ ঢলি পৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকৰ মৃতপ্ৰায় অৱস্থা দেখি অমৃত দৃষ্টিৰে তেওঁলোকক নিৰীক্ষণ কৰাত গোপ-বালকসকলৰ লগতে তেওঁলোকৰ গাই, গৰু, দামুৰিবোৰ জী উঠে।

গোপ-বালকসকলৰ লগতে তেওঁলোকৰ গাই, গৰু, দামুৰিবোৰক পুনৰ জীৱন প্ৰদান কৰি তেওঁ কালিন্দী হ্ৰদৰ পানীৰ বিষাক্ত হোৱাৰ মূল উৎস কালিনাগক দমন কৰাৰ সংকল্প কৰে। এজন সাহসী নায়কৰ দৰে শ্ৰীকৃষ্ণই হ্ৰদৰ কাষত থকা কদম গছত উঠি হ্ৰদৰ বুকুত জাঁপ মাৰি হ্ৰদৰ

পানীত খলক লগালে। পানীৰ খলকনিয়ে কালি নাগৰ দৰ্পত পদাঘাত কৰে। এনে এটা অভাৱনীয় ঘটনা দেখি কালিনাগ ওপৰলৈ ওলাই আহিল আৰু অহংকাৰী কালিনাগে শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্যৰ কথা উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি শ্ৰীকৃষ্ণক দংশন কৰি নেজেৰে মেৰিয়াই ধৰি শ্বাসৰোধ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। শ্ৰীকৃষ্ণই কালিনাগৰ কাৰ্য্যত উদগনি জনাই মানৱী লীলাৰ ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰি মৃতদেহৰ দৰে কালিনাগৰ বন্ধনত মৃতবৎ ৰূপত পৰি ৰ'ল। এই দৃশ্য দেখি গোপ-শিশুসকলৰ হৃদয় কঁপি উঠে। তেওঁলোকে কান্দি-কান্দি বিলাপ কৰে—

'হে কৃষ্ণ, এয়া কি হ'ল! আমাক প্ৰাণ দি তুমি নিজেই নিজৰ প্ৰাণ ত্যাগ কৰিলা। তোমাৰ অবিহনে আমি কেনেকৈ জীয়াই থাকিম!'

গোপ-বালকসকলৰ এই হাহাকাৰত সমগ্ৰ কালিন্দী হ্ৰদৰ পাৰ কঁপি উঠে। একেই সময়তে গোকুলতো দেখা দিয়ে নানা অশুভ লক্ষণ। অলৌকিক কিছু গম্ভীৰ ঘটনা সংঘটিত হয়। গোকুলত ঘনে ঘনে ভূমিকম্প হ'বলৈ ধৰে। ধুমুহা-বতাহৰ অবিহনে গছ-বন উভালি পৰে। পুৰুষসকলৰ বাওঁ অংগ আৰু নাৰীসকলৰ সোঁ অংগ কঁপিবলৈ ধৰে। এনেবোৰ অপায়-অমংগল দেখি যশোদাৰ হৃদয় পুত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ চিন্তাত কঁপিবলৈ ধৰে। আতংকিত হৈ গোকুলৰ গোপ-গোপীসকলক লৈ নন্দ-যশোদাই শ্ৰীকৃষ্ণক বিচাৰি আহিল।

গোপ-শিশুসকল আৰু গাই, দামুৰি গৰুবোৰে ওলাই যোৱাৰ পদচিহ্ন অনুসৰি তেওঁলোকে কালিন্দী হ্ৰদৰ দিশে আগবাঢ়ে। হ্ৰদৰ কায নৌপাওঁতেই দূৰৰ পৰা গোপ-শিশুসকলক শোকাকুল অৱস্থাত হ্ৰদৰ পাৰত বিলাপ কৰি থকা দেখি যশোদাৰ মাতৃ হৃদয় আতংকত কম্পমান হ'বলৈ ধৰে। তেওঁ দৌৰি গৈ হ্ৰদৰ কাষ পায়গৈ। শ্ৰীকৃষ্ণৰ শোচনীয় অৱস্থা দেখি যশোদাই চাৰিওদিশে অন্ধকাৰ দেখিবলৈ ধৰে। গোপীসকলে প্ৰাণবল্লভ শ্ৰীকৃষ্ণৰ মৃতপ্ৰায় অৱস্থা দেখি- 'হে প্ৰাণবন্ধু কৃষ্ণ, আমাক ত্যাগ কৰি তুমি কিয় গুচি গ'লা! তোমাৰ লগতে আমাকো লৈ যোৱা। তোমাৰ অবিহনে আমি জীয়াই থাকিব নিবিচাৰো। কি কাৰণে তুমি আমাক ত্যাগ কৰি গ'লা? তোমাৰ চন্দ্ৰসম মুখ— শৰীৰ নেদেখিলে আমাৰ প্ৰাণ থাকিব কেনেকৈ?' বুলি বিলাপ কৰি কৰি শ্ৰীকৃষ্ণক হেৰুৱাৰ শোকত মূৰ্চিত হ'ল।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা বুজিব নোৱাৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ অবিহনে জীয়াই থকাই বৃথা বুলি সকলোৱে নিজৰ প্ৰাণ ত্যাগ কৰিববৈলে উদ্যত হয়। ঠিক এই সংকট মুহূৰ্ততেই বলোৰামে তেওঁলোকক তেনে কাৰ্যৰ পৰা বিৰত থাকিবলৈ ক'লে। তেওঁ গোকুলবাসীক বুজাই ক'লে—

'হে পিতা-মাতা, হে গোপ-গোপীসকল, অনুগ্ৰহ কৰি ইমান উদ্বিগ্ন নহ'ব। শ্ৰীকৃষ্ণে এই মুহূৰ্তত এক গম্ভীৰ লীলা প্ৰদৰ্শন কৰিছে। তেওঁ ইচ্ছাৰে এই ৰূপত দেখা দিছে। সেই দুষ্ট সৰ্পক দণ্ড প্ৰদান কৰি শ্ৰীকৃষ্ণ এতিয়াই হ্ৰদৰ পৰা ওলাই আহিব। তোমালোকে প্ৰাণ ত্যাগ কৰাৰ চিন্তা মনৰ পৰা সম্পূৰ্ণভাৱে আঁতৰাই তেওঁৰ এই পৰম লীলা উপভোগ কৰা। এই অলৌকিক লীলাৰ সাক্ষী হোৱা।'

বলোৰামৰ আশ্বাসবাণীত গোপ-গোপীসকলৰ আতংক অলপ হ্ৰাস পায়। ঠিক সেই সময়তে শ্ৰীকৃষ্ণই কালি নাগৰ বন্ধন ছিঙি তাৰ ফণাৰ ওপৰত আৰোহণ কৰি নৃত্য আৰম্ভ কৰে। তেওঁৰ দিব্য পদাঘাতে কালি নাগৰ শৰীৰত বিজুলীৰ দৰে প্ৰহাৰ কৰে। কালি নাগৰ দেহ থৰথৰাই উঠে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভৰ সহ্য কৰিব নোৱাৰি কালিনাগে চাৰিওদিশে অন্ধকাৰ দেখিবলৈ ধৰে। অসহ্য বিষত কালি নাগৰ নাকে-মুখে তেজ ওলাবলৈ ধৰে। ভয়ংকৰ যন্ত্ৰণাত আকুল কালি নাগে শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অসাধাৰণ মাহাত্ম্য উপলব্ধি কৰে। ইফালে স্বামী মৃত্যুৰ সন্নিকটত উপনীত হোৱা দেখি কালি নাগৰ পত্নীসকলে সন্তানসকলৰ সৈতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণত পৰি স্বামীৰ জীৱন ভিক্ষা কৰি শ্ৰীকৃষ্ণক বিনতি কৰি কয়—

'হে দয়াময়— আপোনাৰ ক্ৰোধ নিৰ্বাপিত কৰক। আমাৰ স্বামীক ক্ষমা কৰি জীৱনৰ দান দিয়ক।'

কালিনাগে শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্যৰ সৈতে পৰিচিত হোৱাৰ লগে লগে কালিনাগৰ মনৰ পৰা সকলো গৰ্ব দূৰ হয়। তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণত আত্মসমৰ্পণ কৰে। তেওঁৰ অন্তৰৰ অহংকাৰ লুপ্ত হোৱাত আৰু পত্নীসকলৰ বিনীত কাতৰতাই শ্ৰীকৃষ্ণৰ হৃদয়ক স্পৰ্শ কৰে। দয়াময় ভগৱানে কালি নাগক ক্ষমা কৰে আৰু তেওঁৰ পূৰ্বৰ বাসস্থান ৰমণক দ্বীপলৈ সপৰিবাৰে গৈ বসবাস কৰিববৈলে আজ্ঞা প্ৰদান কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ আজ্ঞা শিৰোধাৰ্য কৰি

কালিনাগ সপৰিবাৰে ৰমণক দ্বীপলৈ যাত্ৰা কৰে। ইফালে শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই অপূৰ্ব অলৌকিক লীলা প্ৰত্যক্ষ কৰি গোপ-গোপীসকল অভিভূত হৈ পৰে। তেওঁলোকে আনন্দেৰে 'জয় কৃষ্ণ, জয় গোপাল!' বুলি জয়ধ্বনি কৰে আৰু শ্ৰদ্ধাৰে শ্ৰীকৃষ্ণক আৱৰি ধৰে।

এইদৰে আনন্দত হাঁহি-মাতি থাকোঁতে ৰাতি হ'ল। কৃষ্ণৰ কথামতে সকলোৱে সেই বনতে ৰাতিটো কটোৱাৰ সিদ্ধান্ত ল'লে আৰু নদীৰ পাৰতে বিশ্ৰাম কৰে। ভাগৰুৱা গোপ-গোপীসকলে যমুনাৰ পাৰতে নিশা নিদ্ৰাৰত অৱস্থাত থাকোঁতে কোন ক্ষণত কেনেকৈ এক প্ৰচণ্ড বনজুয়ে সকলোকে চক্ৰাকাৰে আৱৰি ধৰে গমেই নাপালে। জুইৰ ভয়ানক শব্দত তেওঁলোক সাৰ পায় উঠে আৰু চাৰিওফালে দাউ দাউকৈ জ্বলি থকা জ্বলন্ত অগ্নিশিখা দেখা পায়। এই সংকটৰ সময়তো শ্ৰীকৃষ্ণ অটল, শান্ত। তেওঁ মুখ মেলি সম্পূৰ্ণ বনজুই পান কৰে যেন তেওঁৰেই লীলাৰ অন্য এক অংশ। এই অলৌকিক কীৰ্তি দেখি সকলোৱে বিস্ময় আৰু শ্ৰদ্ধাত অভিভূত হয়। সেই মুহূৰ্ততেই তেওঁলোকে বুজি পায় যে শ্ৰীকৃষ্ণ কেৱল এগৰাকী কিশোৰ নহয়। তেওঁ হ'ল স্বয়ং ভগৱান যি অবিনাশী। পৰমব্ৰহ্ম শ্ৰীকৃষ্ণক কাষতে লাভ কৰি সকলো আনন্দিত হ'ল আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণগান কৰি গোকুললৈ গমন কৰে। ইয়াতে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ 'কালিয়দমন' নাটৰ যতি পৰিছে।

'কথা গুৰুচৰিত্ৰ'ৰ মতে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে পাটবাউসীত থাকোঁতে জগতানন্দ ওৰফে ৰাম ৰায়ৰ অনুৰোধক্ৰমে 'কালিয়দমন' নাটখন ৰচনা কৰে। মহাপুৰুষগৰাকীয়ে 'কালিয়দমন' ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধৰ ষোড়য-সপ্তদশ অধ্যায়ৰ বিষয়বস্তু লৈ ৰচনা কৰিছে। অৱশ্যে কালিয়দমনৰ মূল কাহিনীভাগ বিষ্ণুপুৰাণ, হৰিবংশ আৰু ব্ৰহ্মবৈবৰ্ত পুৰাণতো পোৱা যায়।

'কালিয়দমন' নাটখনিত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে দুটা স্বয়ং সম্পূৰ্ণ কাহিনী সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। অৱশ্যে নাটখনৰ প্ৰথম কাহিনী 'কালিয়দমন'ৰ লগত দ্বিতীয় কাহিনী ভাগ 'বনাগ্নিপান'ৰ ঘটনাৰ যোগসূত্ৰ নিচেই ক্ষীণ। নাট্যতত্ত্বৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে 'কালিয়দমন' নাটখন কালি সৰ্পক দমন কৰাতেই সমাপ্ত কৰাহেঁতেন নাট্যতত্ত্বৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা নাটখন অধিক গুণসম্পন্ন হ'লহেঁতেন। কিয়নো অংকীয়া নাট ৰচনাৰ প্ৰধান লক্ষ্যই

হ'ল বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰা আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্যৰ কথা জনমানসৰ বুকুত দৃঢ়ভাৱে প্ৰতিষ্ঠা কৰে। প্ৰকৃতাৰ্থত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ 'কালিয়দমন' নাটৰ প্ৰথম কাহিনীভাগ কালিসৰ্প দমনতেই তেওঁৰ উদ্দেশ্যত সফল হৈছে বুলি ক'ব পাৰি কিয়নো কালিসৰ্পৰ দৰে ভয়ংকৰ, বিষাক্ত আৰু শক্তিশালী তথা অহংকাৰী সৰ্প এডালে দংশন কৰাৰ পাছতো তেনে এডাল সাপৰ দৰ্প চূৰ্ণ কৰাটো নিশ্চয় সাধাৰণ মনুষ্যৰ বাবে সহজ নহয়। ই একেবাৰেই অসম্ভৱো। ঠিক সেইদৰে কালিন্দ্ৰী হ্ৰদৰ বিষাক্ত পানী পান কৰি মৃত্যু হোৱা গোপ-বালক, গাই, গৰু, দামুৰিবিলাকক পুনৰ জীৱিত কৰি তোলাটোৱেই তেওঁৰ ঐশ্বৰিক শক্তিক প্ৰমাণ কৰাৰ উপযুক্ত প্ৰমাণ। তেওঁৰ ঐশ্বৰিক শক্তিক প্ৰমাণ কৰিবৰ বাবে কালিয়দমন নাটখনিত বনাগ্নি পান ঘটনাটো অৱতাৰণা নকৰাহেঁতেনো শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ তেওঁৰ উদ্দেশ্যত সফল হ'লহেঁতেন। শ্ৰীকৃষ্ণৰ অবিহনে এই সংসাৰখন অলৰ-অচৰ সেই কথা তেওঁ নাটখনৰ কাহিনীৰ মাধ্যমেৰে অৱতাৰণা কৰিছে। যেতিয়াই শ্ৰীকৃষ্ণই মানৱী লীলা প্ৰদৰ্শন কৰি মৃতবৎ পৰি ৰ'ল তেতিয়া গোকুলত নানা অপায়-অমংগল ঘটিবলৈ ধৰে। তদুপৰি নাটখনৰ মাজেদি শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে অসমৰ সমাজত প্ৰচলিত জনবিশ্বাসবোধক অৱধাৰিত কৰিছে।

চৰিত্ৰৰ সৃষ্টিৰ কথা লক্ষ্য কৰিলে এটা কথা স্পষ্টকৈ প্ৰমাণ হয় যে তেওঁৰ দ্বাৰা বিৰচিত অন্য অংকীয়া নাটৰ দৰে এইখন নাটতো শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টিত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। নাটৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণানুকীৰ্তন কৰা হৈছে। এই নাটখনত শ্ৰীকৃষ্ণৰ শিশু চিত্ৰ অংকন কৰিলেও লৌকিক শিশুৰ স্বাভাৱিক ৰূপ তাত পোৱা নাযায়। পোৱা যায় এটা অলৌকিক ৰূপ। উদাহৰণস্বৰূপে, কালিনাগৰ দৰে ভয়ংকৰ সৰ্প এডালক দমন কৰা, বনাগ্নি পান কৰা, সেইয়া সাধাৰণ মানৱ শিশুৰ সাধ্যৰ কাম নহয়। শ্ৰীকৃষ্ণৰ উপৰিও এই নাটখনৰ আন চৰিত্ৰবোৰ হ'ল— বলোৰাম, নন্দ, কালিসৰ্প, গোপ-বালকসকল, যশোদা, নাগপত্নীসকল, গোপীসকল। কালি নাগৰ মুখত তেওঁ সংলাপ দিছে। হয়তো সকলো জীৱৰ আৱেগ-অনুভূতি, ঈৰ্ষা-দ্বেষ আদি মানৱৰ দৰে যে গুণসম্পন্ন তাকেই প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ তেওঁ কালিসৰ্প আৰু নাগ-পত্নীসকলৰ মুখত সংলাপ

দিছে। বহুত কম কিন্তু স্পষ্ট সংলাপৰ মাধ্যমেৰে তেওঁ যশোদাৰ চৰিত্ৰ অংকন কৰিছে। চিৰন্তন মাতৃৰূপে যশোদাৰ চৰিত্ৰটি সুন্দৰ ৰূপত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে নাটখনৰ মাজেৰে প্ৰকাশ কৰিছে। কালিনাগে তেওঁৰ পুত্ৰক দংশন কৰাৰ পাছত পুত্ৰৰ শোচনীয় অৱস্থা দেখি যশোদাৰ মাতৃহৃদয়ত যি হাহাকাৰ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে সৃষ্টি কৰিছে সেয়া সমগ্ৰ মাতৃ-হৃদয়ৰ শোক বুলি অভিহিত কৰাটো অনুচিত নহ'ব। সৰ্পদংশনত মৃতপ্ৰায় শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখলৈ চাই যশোদাই যিদৰে কাৰুণ্যপূৰ্ণ, বেদনাসিক্ত ভাৱনা ব্যক্ত কৰিছে, সেয়া সমস্ত পুত্ৰহাৰা মাতৃৰ অব্যক্ত বেদনা। মুঠতে ক'ব পাৰি যশোদাৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰে কৃপণালি কৰা নাই। নাগ-পত্নীসকলৰ মাজেদি নাট্যকাৰে ভাৰতীয় নাৰীৰ চৰিত্ৰ অংকন কৰিছে বুলি ক'ব পাৰি। আন আন চৰিত্ৰবোৰৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ সংলাপৰ মাধ্যমেৰে নাট্যকাৰে প্ৰকাশ কৰিছে।

অংকীয়া নাট ভাওনাৰ মূল ৰস ভক্তি যদিও কালিয়দমন নাটখনিত ভক্তিৰসৰ লগতে বীৰৰস আৰু অদ্ভুত ৰসৰ সমাহাৰ ঘটিছে। অৱশ্যে ভক্তিৰসেই হৈছে নাটখনিৰ মূল উপজীব্য। গোপ-বালকসকলে পুনৰ জীৱন লাভ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণক কোৱা সংলাপেই ভক্তিৰসৰ এক উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। শ্ৰীকৃষ্ণই মানৱী লীলা প্ৰদৰ্শন কৰি মৃতবৎ হৈ পৰি থকাৰ সময়ত গোপ-বালক আৰু গোপীসকলৰ মুখত দিয়া সংলাপতো ভক্তিৰস নিৰ্গত হৈ আছে। তদুপৰি নাগপত্নীসকলে স্বামীৰ ভিক্ষা বিচাৰি কৰা তুতি-মিনতি আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ শৰণাগত কালিনাগৰ আত্মনিবেদনৰ মাজেদি হৃদয়ৰ পৰা নিগৰি অহা ভক্তি স্ৰোতেই নাটখনত ভক্তিৰসক অধিক উদ্ৰেক কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। নাটখনিৰ দ্বিতীয়ভাগ কাহিনীত যেতিয়া বনজুয়ে সকলোকে আৱৰি ধৰে তেতিয়া গোপ-গোপীসকলে মৃত্যুৰ ভয়ত আতংকিত নহৈ মনৰ ভাব ব্যক্ত কৰিছে এই বুলি— 'হে অনাথৰ নাথ, হে দীনদয়াল স্বামী কৃষ্ণ, হামাক ওহি শৰীৰ আৰশ্যক পৰব, ইহাক চিন্তা নাহি নাথ। ওহি সংসাৰ তাৰক, তোহাৰি অৰুণ চৰণ তাহে পুনৰ্বাৰ নাহি দেখব। ওহি দুখানলে হৃদয় দাহ কৰে।' গোপ-গোপীসকলৰ হৃদয়ত নিৰ্গত হোৱা এই ভক্তি ভাৱনাই তেওঁলোকক নিশ্চিত মৃত্যুৰ পৰা ৰক্ষা কৰিছে। নাটখনিত আদিৰ পৰা অন্তলৈ ভক্তিৰসৰ স্ৰোত বৈ থাকিলেও ঠায়ে ঠায়ে অদ্ভুত

আৰু বীৰৰসেও স্থান পাইছে। শ্ৰীকৃষ্ণই অমৃত দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰি গোপ-বালক, গাই, গৰু আৰু দামুৰিবিলাকক পুনৰ জীৱনদান কৰা শ্ৰীকৃষ্ণই মানৱী লীলা প্ৰদৰ্শন কৰি মৃতবৎ পৰি থাকোঁতে গোকুলত দেখা দিয়া নানা অপায়-অমংগল আদি অদ্ভুত ৰসৰ উদাহৰণ। ঠিক সেইদৰে কালিনাগক দমন কৰাৰ উদ্দেশ্যে কদম গছৰ পৰা কালিন্দ্ৰী হ্ৰদত জাঁপ মৰা কাৰ্য্য আৰু কালিনাগক দমন কৰা কাৰ্য্যত বীৰ ৰসৰ সমাবেশ ঘটিছে।

■■■

ৰুক্মিণীহৰণ

এদিনাখন সুৰভি নামৰ ভিক্ষুক এজনে শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শনৰ হেতু দ্বাৰকালৈ আহি শ্ৰীকৃষ্ণক সাক্ষ্যাৎ কৰে। সুৰভি ভাটক চিনিব নোৱাৰি শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক তেওঁৰ পৰিচয় সোধাত সুৰভি ভাটে ক'লে—

'মই সুৰভি ভাট। আপোনাৰ দৰ্শনৰ বাবে কুণ্ডিল নগৰৰ পৰা আহিছোঁ।'

কথাৰ মাজতে সুৰভি ভাটে ৰাজকন্যা ৰুক্মিণীৰ অপূৰ্ব ৰূপ আৰু গুণৰ কথা শ্ৰীকৃষ্ণৰ আগত উন্মোচন কৰে। তেওঁ ক'লে—

'দেৱী ৰুক্মিণী হ'ল কুণ্ডিলৰ ৰজা ভীস্মকৰ প্ৰথম কন্যা। ৰূপে গুণে ভৱপুৰ ৰুক্মিণীক চায় থাকিলে চায় থাকো যেন লাগে। কম বয়সীয়া সেই দেৱী আপোনাৰ পত্নী হোৱাৰ বাবে যোগ্য।

ৰুক্মিণীৰ গুণবৰ্ণনা শুনি শ্ৰীকৃষ্ণৰ হৃদয়ত ৰুক্মিণীৰ প্ৰতি গভীৰ প্ৰেম উদয় হয়। সুৰভিৰ বৰ্ণনাৰ আধাৰত তেওঁ ৰুক্মিণীক নিজৰ মনতে অংকন কৰে আৰু ৰুক্মিণীৰ প্ৰেমত নিমগ্ন হয়। প্ৰেমানুভূতিত নিমগ্ন শ্ৰীকৃষ্ণক দেখি তেওঁৰ ঘনিষ্ঠ মিত্ৰ উদ্ধৱে তেওঁক সুৰভি ভাটক উপযুক্ত ধন-সোণ প্ৰদান কৰিবলৈ আহ্বান কৰে। উদ্ধৱৰ উপদেশত শ্ৰীকৃষ্ণ পুনৰ সংজ্ঞা ঘূৰাই পায়।

সুৰভি ভাটক ধন-সোণ দি কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ পৰা বহুতো ধন-সোণ লাভ কৰি সুৰভি ভাটে শ্ৰীকৃষ্ণক দীৰ্ঘায়ু হ'বলৈ আশীৰ্বাদ প্ৰদান কৰে আৰু সন্তোষমনে কুণ্ডিললৈ গমন কৰে। সুৰভি ভাটৰ বিদায়ৰ পাছত শ্ৰীকৃষ্ণ ৰুক্মিণীৰ চিন্তাতেই মগ্ন হৈ ৰ'ল।

অন্যফালে এদিন ৰুক্মিণীয়েও দ্বাৰকাৰ হৰিদাস ভাটৰ লগত দেখা-সাক্ষা হ'ল। হৰিদাস ভাটক চিনিব নোৱাৰি ৰুক্মিণীয়ে তেওঁক পৰিচয় সোধে। উত্তৰত হৰিদাসে ক'লে—

'মই হৰিদাস। শ্ৰীকৃষ্ণৰ দ্বাৰকাৰ এজন ভক্ত। আপোনাৰ দৰ্শনৰ হেতুকে আহিছোঁ। কিন্তু আপোনাৰ ৰূপ-গুণ দেখি এনে অনুভৱ হৈছে যদি শ্ৰীকৃষ্ণ আপোনাৰ স্বামী হয় তেতিয়াহে আপোনাৰ ৰূপ-যৌৱন অৰ্থাৎ মানৱী জনম সফল হ'ব।'

এনেকৈ কৈ হৰিদাসে ৰুক্মিণীক শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰূপ-গুণৰ বৰ্ণনা দিয়ে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ-বৰ্ণনা শুনি ৰুক্মিণীৰ হৃদয় আনন্দেৰে উৎফুল্লিত হয়। কৃতজ্ঞতাৰ বহিঃপ্ৰকাশ স্বৰূপে তেওঁ নিজৰ সখী মদন মঞ্জৰীক হৰিদাসক উপহাৰ দিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়ে। মদন মঞ্জৰীয়ে ৰুক্মিণীৰ আদেশ অনুসৰি হৰিদাসক ধন-সোণ দি বিদায় দিয়ে। এই ঘটনাৰ পাছতেই ৰুক্মিণীৰ হৃদয়ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতিচ্ছবি স্থায়ীভাৱে স্থাপিত হয়। তেওঁ মনে মনে শ্ৰীকৃষ্ণক স্বামী হিচাপে বৰণ কৰে আৰু তেওঁৰ চৰণ-কমলত ধ্যানস্থ হৈ যায়।

পুত্ৰীৰ বিবাহৰ উপযুক্ত হ'লেই যোগ্য পাত্ৰৰ সৈতে তেওঁৰ বিবাহ সম্পন্ন কৰা প্ৰতিটো পিতৃ-মাতৃৰ ধৰ্ম আৰু কৰ্তব্য। ৰুক্মিণীও বিবাহযোগ্যা হোৱাত তেওঁৰ পিতা ভীষ্মকে এটা দিন সভা আহ্বান কৰি নিজৰ পাত্ৰ-মন্ত্ৰী তথা আত্মীয়-স্বজনসকলৰ উপস্থিতিত ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ বিষয়ে আলোচনা কৰে। তেওঁ ক'লে—

'মোৰ কন্যা ৰুক্মিণী এতিয়া বিবাহৰ উপযুক্ত হৈছে। কন্যাৰ বাবে যোগ্য বৰ কোন, এই বিষয়ে সকলোৰে আলোচনা কৰি মতামত দিয়ক। মোৰ দৃষ্টিত দৈৱকীৰ পুত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাহিৰে ৰুক্মিণীৰ বাবে আন কোনো উপযুক্ত পাত্ৰ নাই। যদি সকলোৱে মত দিয়ে তেন্তে মই ৰুক্মিণীৰ বিবাহ শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে সম্পন্ন কৰিব বিচাৰো।'

ভীষ্মকৰ এই মতত আত্মীয়-স্বজনসকলো একমত হয় আৰু তেওঁলোকেও শ্ৰীকৃষ্ণক ৰুক্মিণীৰ বাবে উপযুক্ত পাত্ৰ হিচাপে মানি লয়। ৰুক্মিণীৰ মাতৃ শশীপ্ৰভাও এই সিদ্ধান্তক শলাগে। সখী লীলাৱতীৰ মুখৰে এই সংবাদ লাভ কৰি ৰুক্মিণী আনন্দত মতলীয়া হ'ল। তেওঁ ক'লে—

'ঈশ্বৰ স্বামীক মই স্বামী হিচাপে পালোঁ। সখী, মোৰ নিচিনা ভাগ্যৱতী কোনো নাই।' এইদৰে আনন্দত আত্মহাৰা হৈ ৰুক্মিণীয়ে নাচিবলৈ ধৰে।

কিন্তু ইফালে যেতিয়া ভীষ্মকৰ এই সিদ্ধান্তৰ কথা ৰুক্মিণীৰ জ্যেষ্ঠ ভাতৃ ৰুক্মবীৰ জ্ঞাত হ'ল তেওঁ এই সিদ্ধান্তত সহমতি নহ'ল আৰু পিতাকৰ ওচৰলৈ গৈ বিৰোধ প্ৰদৰ্শন কৰি ক'লে—

'কৃষ্ণ— সেই স্ত্ৰীবধী আৰু কংস বধীজন, তেওঁৰ সৈতে মোৰ ভগ্নীৰ বিবাহ? অসম্ভৱ! ৰুক্মিণীৰ দৰে ৰাজকন্যাৰ উপযুক্ত পাত্ৰ হ'ল শিশুপালহে— কৃষ্ণ নহয়। মই প্ৰতিজ্ঞা কৰিছোঁ যদি ৰুক্মিণীৰ বিবাহ শিশুপালৰ সৈতে নহয় তেন্তে কাৰোৰে সৈতে হ'ব নোৱাৰে।'

বয়োবৃদ্ধ হোৱা হেতুকে ৰজা হৈও পুত্ৰৰ ইচ্ছা-অনিচ্ছাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল ভীষ্মকে পুতেকৰ কথা পেলাব নোৱাৰি ৰুক্মিণীৰ বিয়া শিশুপাললৈ দিবলৈ পুত্ৰক অনুমতি প্ৰদান কৰি ক'লে—

'ঠিক আছে, শিশুপালক তেন্তে ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ হেতু তৎক্ষণাত কুণ্ডিললৈ নিমন্ত্ৰণ দিয়া হওক।'

ৰুক্মবীৰে পিতাকৰ অনুমোদন লৈ ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ বাবে শিশুপাল প্ৰমুখ্যে আন আন ৰজাসমূহক দূত পঠিয়াই কুণ্ডিললৈ নিমন্ত্ৰণ জনালে। ৰুক্মবীৰৰ নিমন্ত্ৰণত তেওঁলোক ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ বাবে কুণ্ডিলত উপস্থিত হ'ল। ভীষ্মকে সকলোকে ৰাজ অতিথি হিচাপে সন্মান আগবঢ়ালে।

সখী মদন মঞ্জৰীৰ পৰা এই সকলোবোৰ কথা জ্ঞাত হোৱাত ৰুক্মিণী শংকাতে মাটিত বাগৰি পৰিল— যেন তেওঁৰ মূৰত কলহহে ভাঙি পৰিল। চাৰিওফালে অন্ধকাৰ দেখিবলৈ ধৰিলে আৰু তেওঁ মূৰ্ছিত হ'ল। শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিৰহত দগ্ধ হৈ ৰুক্মিণীয়ে তেওঁৰ নাম জপিবলৈ ধৰিলে। ৰুক্মিণীৰ এই অসহনীয় দৃশ্য দেখি মদন মঞ্জৰী আৰু লীলাৱতী নামৰ দুগৰাকী ৰুক্মিণীৰ সখীয়ে চাদৰৰ আঁচলেৰে ৰুক্মিণীৰ মুখ মচি সান্ত্বনা দিলে। ক'লে—

'প্ৰাণসখী, দুখ নকৰিবা। শিশুপালৰ নিচিনা অপবিত্ৰ পুৰুষে তোমাক লাভ কৰিব নোৱাৰে। শ্ৰীকৃষ্ণ— যি ভকতবৎসল, তেওঁ নিশ্চয় তোমাক উদ্ধাৰ কৰিব। তুমি মাথোঁ অস্থিৰ নহ'বা-ধৈৰ্য্য নেহেৰুৱাবা।

কিন্তু সখীসকলৰ এনে প্ৰবোধবাণীয়েও ৰুক্মিণীক শান্ত কৰিব নোৱাৰিলে। তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাম উচ্চাৰণ কৰি কান্দিবলৈ ধৰিলে আৰু কাতৰ ভাবে ক'লে—

'ভাতৃ, তুমি মোৰ শত্ৰু কিয় হ'লা? কৃষ্ণৰ সৈতে মিলনৰ পথত তুমি কিয় বাধা সৃষ্টি কৰিলে?'

এনেদৰে বিলাপ কৰি, ৰুক্মিণী পুনৰ মূৰ্ছা গ'ল। সখীসকলে আকৌ আঁচলেৰে তেওঁৰ মুখমণ্ডল মচি দিয়াতহে ৰুক্মিণী কিছু সুস্থিৰ হ'ল। কিবা এটা চিন্তা কৰি সখী নীলাৱতীক বেদনিধি নামৰ তেওঁৰ পৰম মিত্ৰ এজনক মাতি আনিবলৈ কয়।

ৰুক্মিণীৰ সংবাদ লাভ কৰি বেদনিধি তৎক্ষণাৎ তেওঁৰ ওচৰত উপস্থিত হ'লহি। ৰাজকন্যাই কান্দি থকা দেখি বেদনিধিয়ে সুধিলে—

'ৰাজকুমাৰী, কি হ'ল তোমাৰ? মোৰ শপত, কি কাৰণে কান্দি আছা মোক সকলো বিৱৰি কোৱা। মই আহি পালোঁ যেতিয়া তোমাৰ সকলো দুখ আঁতৰি যাব। তুমি শোক পৰিত্যাগ কৰা।'

তেওঁৰ কথা শুনি ৰাজকুমাৰীয়ে ঘনে ঘনে নিশ্বাস পেলাই তেওঁৰ চৰণত সেৱা জনাই অতি শোকাকুলভাৱে ক'লে—

'গুৰু, মই কি কম! মোৰ খবৰ সুধিছে? শ্ৰীকৃষ্ণক স্বামীৰূপে পাবলৈ আশা কৰিছিলোঁ, কিন্তু এই আশাত মোৰ ভাতৃয়ে চেঁচা পানী ঢালিলে। মোৰ বিবাহ শিশুপালৰ সৈতে পাতিবলৈ থিৰাং কৰিছে। শিশুপালক স্বামী হিচাপে গ্ৰহণ কৰাতো দূৰৰে কথা, সেই পাপীক দেখিলেই মোৰ জীউ যায়। আপুনিহে মোক ৰক্ষা কৰিব পাৰিব। আপুনি এতিয়াই দ্বাৰকালৈ গৈ কৃষ্ণক এই বাৰ্তা দিয়ক। তেওঁ আহিলেহে মোৰ জীৱন ৰক্ষা পৰিব।'

এই কথা শুনি বেদনিধিয়ে ৰুক্মিণীক হাঁহি হাঁহি ক'লে—

'কুমাৰী, তুমি কোনো চিন্তা নকৰিবা, মই থাকোঁতে তোমাৰ একো চিন্তা কৰিবলগীয়া নাই। তুমি শোক পৰিহাৰ কৰা। মই এতিয়াই দ্বাৰকালৈ

বুলি ৰাওনা হ'ম। তোমাৰ যদি আৰু কিবা ক'বলগীয়া আছে তেন্তে তাক ব্যক্ত কৰা।'

বেদনিধিৰ কথা শুনি ৰুক্মিণীয়ে ক'লে—

'আপুনি প্ৰথমে শ্ৰীকৃষ্ণক মোৰ প্ৰণাম জনাব। মোৰ প্ৰণাম জনোৱাৰ পাছত মোৰ এই দয়নীয় অৱস্থাৰ কথা ক'ব। তেওঁক আৰু ক'ব যে দ্বাৰকাৰ এজন ভক্তৰ মুখত তেওঁৰ ৰূপ-গুণ শুনি ৰুক্মিণীয়ে তেওঁক কায়-বাক্য-মনে পতি হিচাপে বৰণ কৰিছে। কিন্তু বিধিৰ কি বিপাক। ৰুক্মিণীৰ মনৰ স্থিতি উমান নোলোৱাকৈ শিশুপাল নামৰ পাপী ৰজা এজনে ৰুক্মিণীক বিবাহ কৰিবলৈ কুণ্ডিল নগৰীত প্ৰৱেশ কৰিছে। তেওঁক ক'ব তেওঁৰ চৰণৰ বিনে মোৰ কোনো গতি নাই। গতিকে শিশুপালৰ হাতৰ পৰা নিজ দাসীক যেন তেওঁ ৰক্ষা কৰি নিয়েহি। তেওঁ যদি অহাত দেৰি হয় বা শিশুপালৰ হাতৰ পৰা মই উদ্ধাৰ নাপাওঁ তেন্তে তেওঁকে স্মৰণ কৰি মই মোৰ প্ৰাণ ত্যাগ কৰিম। আৰুনো কি কম! ৰ'ব পত্ৰকে এখন দিওঁ, তাকে লৈ যাওক।' বুলি ৰুক্মিণীয়ে তেওঁৰ মনৰ সমস্ত ভাৱ বৰ্ণনা কৰি নিজ হাতে শ্ৰীকৃষ্ণলৈ পত্ৰ এখন লিখি বেদনিধিক দিলে। বেদনিধিয়ে পত্ৰখন লৈ শ্ৰীকৃষ্ণক তেওঁৰ লগতে লৈ আনিব বুলি প্ৰবোধ দি দ্বাৰকালৈ গমন কৰিলে।

দ্বাৰকাত উপস্থিত হৈ বেদনিধিয়ে দ্বাৰপালক তেওঁৰ পৰিচয় দি শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শনৰ ইচ্ছা ব্যক্ত কৰাত দ্বাৰপালে শ্ৰীকৃষ্ণক গৈ ক'লে—

'আপোনাৰ সাক্ষাৎৰ হেতু কুণ্ডিলৰ পৰা ব্ৰাহ্মণ এজন আহিছে। আপুনি আজ্ঞা দিলে তেওঁক ভিতৰলৈ আহিবলৈ আহিব পাৰে।'

দ্বাৰপালৰ মুখত সেই কথা শুনি শ্ৰীকৃষ্ণই তৎক্ষণাৎ উঠি গৈ বেদনিধিক প্ৰণাম কৰি আলিংগন কৰি ভিতৰলৈ আনিলে। পাছত তেওঁ নিজহাতে বেদনিধিৰ ভৰি-হাত ধুৱাই এখন সুবৰ্ণ বিছনাত বিশ্ৰাম কৰিবলৈ দিলে। বেদনিধিৰ ক্লান্তি দূৰ কৰিবৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ ভৰি দুখন মোহাৰি দিলে। সুধিলে—

'বিপ্ৰবৰ, আপোনাৰ চৰণৰ ধূলিয়ে আজি আমাৰ গৃহক পবিত্ৰ কৰিলে। মহাৰাজ ভীষ্মকৰ কুশল-মঙ্গল নে? দ্বাৰকালৈ অহাৰ উদ্দেশ্য কি?'

শ্ৰীকৃষ্ণই সকলো জানিও মানৱী ৰূপ ধাৰণ কৰি একো নজনাৰ দৰে

এনেকৈ কোৱা শুনি বেদনিধিয়ে হাঁহি হাঁহি ক'লে—

'আপুনি জগতৰ পতি পৰম ঈশ্বৰ। আপুনি দৈৱকীৰ পুত্ৰ নহয়, আপুনি হ'ল সেইজন নাৰায়ণ যি জনাক স্বয়ং ব্ৰহ্মা, মহেশে সেৱা কৰি ধন্য হয়। আজি মই ধন্য হ'লোঁ যে আপোনাৰ দৰ্শন নিজ চকুৰে লভিলোঁ। আপুনি মানৱী জনম এই পৃথিৱীক উদ্ধাৰ কৰিবলৈহে আহিছে। আপোনাৰ মহিমা আৰু কি কম! আপুনি সুধিছে যেতিয়া মোৰ আগমনৰ উদ্দেশ্য নিশ্চয় কম। মই এটা বিশেষ উদ্দেশ্য সাধনৰ হেতু ইয়ালৈ আহিছোঁ। ৰাজকন্যা ৰুক্মিণীয়ে দ্বাৰকাৰ এজন ভক্তৰ মুখেৰে আপোনাৰ ৰূপ আৰু গুণৰ বৰ্ণনা শুনি আপোনাক মনে-প্ৰাণে স্বামীৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে। কিন্তু, দুঃখৰ কথা— তেওঁৰ ভাতৃ ৰুক্মবীৰে ৰাজকন্যাৰ বিবাহ শিশুপালৰ সৈতে পাতিবলৈহে থিৰাং কৰিছে। আপোনাৰ লগত মিলনৰ আশা নেদেখি ৰাজকন্যা বিৰহৰ অগণিত জ্বলি জ্বলি মৰিছে। আমাৰ ৰাজকন্যাই আপোনালৈ নিজহাতে পত্ৰখন লিখি মোৰ হাতত পঠিয়াইছে। তাতে সকলো কথাৰ বৰ্ণনা আছে। আপুনি নিজে পঢ়ক।' বুলি বেদনিধিয়ে ৰুক্মিণীৰ পত্ৰখন শ্ৰীকৃষ্ণক দিলে।

শ্ৰীকৃষ্ণই পত্ৰখন সাদৰেৰে খুলি বেদনিধিকে ৰুক্মিণীৰ পত্ৰখন পাঠ কৰিবলৈ অনুৰোধ জনালে। বেদনিধিয়ে পত্ৰখন খুলি পাঠ আৰম্ভ কৰিলে— 'পৰম পুৰুষ শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণ কমলত প্ৰথমে প্ৰণাম জনালো। হে স্বামী, হৰিদাস ভাটৰ মুখত আপোনাৰ ৰূপ-গুণ শুনি কায়-বাক্য-মনে আপোনাকে পতি হিচাপে গ্ৰহণ কৰিলোঁ। কিন্তু ভয়ংকৰ কথা— যেনেকৈ সিংহৰ ভাৰ্য্যাক শিয়ালে হৰণ কৰিবলৈ চুপি থাকে ঠিক সেইদৰে পাপী শিশুপালে মোক বিবাহ কৰিবলৈ কুণ্ডিলত চোপ লৈ আছেহি। সেই কাৰণে ভয়ত মোৰ প্ৰাণ যাওঁ যাওঁ অৱস্থা। হে স্বামী, কিবা এটা উপায় কৰক। বিবাহৰ পূৰ্বে মই ভবানী মন্দিৰলৈ আহিম। সেই সময়তে যেন মোক হৰণ কৰি লৈ যায়। আপুনি যদি এই অনুৰোধ উপেক্ষা কৰে তেন্তে মই আপোনাক স্মৰণ কৰি আত্মত্যাগ কৰিম। এই সকলো কথা জানি, মই আপোনাৰ চৰণত শৰণ লৈছোঁ। অনুগ্ৰহ কৰি আপোনাৰ দাসীক উদ্ধাৰ কৰক।'

এই কৰুণ আৰু হৃদয়স্পৰ্শী পত্ৰখনে শ্ৰীকৃষ্ণক গভীৰভাৱে স্পৰ্শ কৰিলে। তেওঁৰ চকুৰ পৰা প্ৰেম অশ্ৰু নিগৰিব ধৰিলে। তেওঁ বেদনিধিক

ক'লে—

'তেওঁৰ যি অৱস্থা মোৰো একেই। যি দিনাই তেওঁৰ ৰূপ-গুণ শুনিছিলোঁ সেইদিনাৰ পৰা মাত্ৰ তেওঁকেই ধিয়াই আছোঁ। তেওঁৰ এনে দয়নীয় স্থিতিৰ কথা শুনি কোন সতেৰে মই সহি থাকিব পাৰোঁ বাৰু। নাই, মোৰ আৰু সহ্য নহয়। মই এতিয়াই কুণ্ডিললৈ যাম।'

প্ৰেমাকুল শ্ৰীকৃষ্ণই তৎক্ষণাৎ দাৰুকক ৰথ সাজু কৰিবলৈ আদেশ দিলে। দাৰুকে শ্ৰদ্ধাৰে সেই আদেশ পালন কৰি ধনুৰ্বাণেৰে সজ্জিত ৰথ এখন সাজু কৰিলে। শ্ৰীকৃষ্ণই বেদনিধিক ৰথত উঠালে আৰু উদ্ধৱৰ সৈতে কুণ্ডিল অভিমুখে ৰাওনা হ'ল। দাৰুকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ আদেশ ক্ৰমে ৰথৰ গতিবেগ বায়ুতকৈও বঢ়াই দিলে। এই অতিবেগে চলা ৰথত বেদনিধিয়ে নিজৰ ভাৰসাম্য হেৰুৱালে। তেওঁৰ হাত-ভৰি কঁপিবলৈ ধৰিলে। পেট ওফন্দি পৰিল তথা ৰথৰ ওপৰতে অচেতন হৈ পৰিল। তেওঁৰ এই অৱস্থা দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ মূৰত ঠাণ্ডা পানী ঢালি তেওক কিছু সুস্থ কৰিলে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ পৰিচৰ্যাত বেদনিধি সুস্থিৰ হৈ চকু মেলিলে কিন্তু চকু মেলি একো চিনিব নোৱাৰিলে। ৰথৰ গতিবেগত তেওঁ ইমান বিভ্ৰান্ত হ'ল যে নিজৰ পৰিচয়ো পাহৰি গ'ল। একো ধৰিব নোৱাৰি অৱশেষত তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক সুধিলে—

'বাপু, তুমি কোন? মই কোন? আমি ক'লৈ গৈ আছোঁ?'

শ্ৰীকৃষ্ণই ক'লে— 'মই দ্বাৰকাৰ কৃষ্ণ, আপুনি বেদনিধি। ৰুক্মিণীৰ সংবাদ লৈ আপুনি মোৰ ওচৰলৈ আহিছিল। এতিয়া আমি কুণ্ডিলৰ অভিমুখে যাত্ৰা কৰি আছোঁ।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাক্যোইহে যেন বেদনিধিক পুনৰ জীৱন দিলে। তেওঁ তৎক্ষণাৎ শ্ৰীকৃষ্ণক আঁকোৱালি লৈ ক'লে—

'উফ্! মই মৃত্যুৰ মুখৰ পৰা ৰক্ষা পোৱা যেন অনুভৱ কৰিছোঁ। আপোনাৰ বাবেহে মই যেন পুনৰজন্ম লাভ কৰিলোঁ।'

কুণ্ডিল নগৰীত প্ৰবেশ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণই বেদনিধিক তেওঁ কুণ্ডিল নগৰত উপস্থিত হোৱাৰ বাৰ্তা ৰুক্মিণীক দিবলৈ অনুৰোধ কৰিলে। বেদনিধিয়ে তেওঁক আশীৰ্বাদ দি আনন্দ-উল্লাসেৰে সেই সুসংবাদ ৰুক্মিণীক দিবলৈ প্ৰায় দৌৰি-দৌৰি গ'ল।

ইফালে বেদনিধি অহাত পলম হোৱাত ৰুক্মিণী অতিশয় চিন্তাত পৰিল। অজান আশংকাত তেওঁৰ অন্তৰ কঁপি উঠিল। উৎকণ্ঠাৰে সখী মদন মঞ্জৰীক ক'লে—

'সখী, মোৰ অনৰ্থ হ'ল যেন লাগিছে। এতিয়ালৈকে বেদনিধি আহি নোপোৱাটো শঙ্কাজনক। হয়তো তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক আনিব নোৱাৰিলে আৰু সেইবাবেই মোৰ ওচৰলৈ লাজতে অহা নাই। মই যিজনক হৃদয় দিছিলোঁ, সেইজনক স্বামী ৰূপে পোৱাৰ আশা হয়তো বিফল হ'লো।'

এই কথা কৈ তেওঁ সখীসকলৰ আগত কান্দি কান্দি অৱশেষত মূৰ্ছা গ'ল। তেওঁ মূৰ্ছা যোৱাত সখীসকলে ব্যাকুলভাৱে তেওঁক আঁকোৱালি ললে। ৰুক্মিণীৰ এই বেদনাদায়ক অৱস্থা দেখি মদন মঞ্জৰীৰ হৃদয় ছিন্ন-বিচ্ছিন্ন হৈ পৰিল। তেওঁ ৰুক্মিণীক সান্ত্বনা দিলে আৰু ক'লে—

'তুমি সুস্থিৰ হোৱা সখী। শ্ৰীকৃষ্ণ তোমাৰ কাৰণে অৱশ্যে আহিব। যি জনাৰ নাম জপা মাত্ৰেই পাপীসকলো উদ্ধাৰ হয়- সেইগৰাকী ভক্তপ্ৰেমী শ্ৰীকৃষ্ণই তোমাক ৰক্ষা কৰিব। তুমি এনেয়ে দুঃশ্চিন্তা কৰিছা। গতিকে এনবোৰ দুঃশ্চিন্তা ত্যাগ কৰা।'

মদন মঞ্জৰীৰ আশ্বাসত ৰুক্মিণীয়ে চকু মেলি ঘনে ঘনে নিশ্বাস এৰিলে। অশ্ৰুভৰা দুচকুৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ শ্ৰীচৰণ চিন্তি ক'লে—

'এতিয়ালৈকে বেদনিধি উভতি অহা নাই। প্ৰাণকৃষ্ণৰ খবৰো নাই। এই জন্মত তেওঁৰ চৰণ দৰ্শন মোৰ বাবে দুৰ্লভ হ'ল।'

এই বুলি কান্দি কান্দি তেওঁ আকৌ মূৰ্ছা গ'ল। সখীৰ এই অবৰ্ণনীয় অৱস্থা সহ্য কৰিব নোৱাৰি মদন মঞ্জৰী আৰু লীলাৱতীয়ে তেওঁক সাৱটি ধৰি, মূৰত পানী ঢালি, আঁচলেৰে মুখ মচি, বহু চেষ্টা কৰি ৰুক্মিণীক কিছু সুস্থ কৰি তুলিলে। এই সময়তেই ৰুক্মিণীৰ বাঁও উৰু কঁপিবলৈ ধৰে। বাঁও উৰু কঁপাত কিবা শুভ সংবাদ পোৱাৰ আশাত ৰুক্মিণীৰ মন আনন্দত উথলি উঠিল।

ঠিক সেই সময়তে বেদনিধি ৰুক্মিণীৰ ওচৰত উপস্থিত হ'ল। ৰুক্মিণীয়ে তেওঁক দেখি প্ৰণাম জনালে। বেদনিধিয়ে ৰুক্মিণীক আশীৰ্বাদ দি ক'লে—

'ৰাজকন্যা চিৰঞ্জীৱ হোৱা। তোমাৰ উদ্দেশ্য সফল হ'ল। যিগৰাকীক

তুমি হৃদয়-প্ৰাণে প্ৰেম কৰা, তেওঁৰো হৃদয়তো তোমাৰ প্ৰতি সিমানেই প্ৰেম। সেই যদুনন্দন কৃষ্ণ এতিয়া কুণ্ডিল নগৰত উপস্থিত হৈছে। তেওঁৰ জীৱন তোমাৰ চিন্তাতেই পূৰ্ণ। ভয় নাই, তোমাৰ সকলো মনোৰথ শীঘ্ৰে সফল হ'ব।' বেদনিধিৰ মুখে আশ্বাস বাণী শুনি ৰুক্মিণীৰ চকুৰে আনন্দৰ অশ্ৰু নিগৰি আহিল। আনন্দত বেদনিধিক প্ৰণাম জনাই ক'লে—

'পিতৃয়ে মোক জন্ম দিলে সঁচা, কিন্তু আপুনি মোক প্ৰাণ দিলে। আপোনাৰ এই ঋণ মই কোনো দিনেই পৰিশোধ কৰিব নোৱাৰিম।'

বেদনিধিয়ে মধুৰ হাঁহিৰে ক'লে—

'মোৰ আশীৰ্বাদ সদায় তোমাৰ সৈতে-দীৰ্ঘায়ু হোৱা।'

এই বুলি তেওঁ বিদায় ল'লে আৰু নিজৰ ঘৰলৈ উভতি গ'ল।

বেদনিধিৰ প্ৰস্থানৰ কিছু সময়ৰ পাছতেই ৰুক্মবীৰ আহি ৰুক্মিণীক ভৱানী মন্দিৰলৈ গৈ বিয়াৰ আগতে পূজা-অৰ্চনা কৰিবলৈ ক'লে। ভাতৃৰ আদেশ ক্ৰমে সখীসকলৰ সৈতে ৰুক্মিণী মন্দিৰলৈ গ'ল। মন্দিৰত নৈবেদ্য আগবঢ়াই দেৱীক পূজা অৰ্চনা কৰি শ্ৰীকৃষ্ণক স্বামী হিচাপে দেৱীৰ ওচৰত আন্তৰিক ভাবে আশীৰ্বাদ বিচাৰিলে।

আনফালে বেদনিধিক বিদায় দি দাৰুক আৰু উদ্ধৱৰ সৈতে শ্ৰীকৃষ্ণই ভীষ্মকৰ সভাত প্ৰবেশ কৰি ৰাজমণ্ডলীৰ মাজত আসন গ্ৰহণ কৰে। তেওঁৰ ৰূপ-সৌন্দৰ্য দেখি সকলোৱে পাৰ্থিৱ জগতখনৰ কথা পাহৰি গ'ল আৰু তেওঁৰ মুখমণ্ডললৈ একেথিৰে চাই থাকিল। অন্য ৰজাসকলে তেওঁক দেখি ভয়ত পেঁপুৱা লাগিল আৰু কঁপিব ধৰিলে। ৰজাসকলৰ এনে দুৰ্গতি দেখি জৰাসন্ধই সকলোকে নিৰ্ভয় প্ৰদান কৰি ক'লে—

'হে ক্ষত্ৰিয় ৰজা সকল। মই থাকোঁতে কিয় ভয় কৰিছে। আপোনালোক নিজে একো একোজন ক্ষত্ৰিয়-গতিকে ক্ষত্ৰিয়ৰ দৰে ব্যৱহাৰ কৰক। নিৰ্ভয়ে ৰওক।

জৰাসন্ধৰ কথাতহে ৰাজসভা এৰি পলাব বিচৰা ৰজাসকল ৰজসভাতে ৰুক্মিণীৰ অপেক্ষাত বহি ৰ'ল। তেনেতে ৰাজসভাত ৰুক্মিণীযে প্ৰৱেশ কৰে। তেওঁ ৰাজসভাত প্ৰৱেশ কৰা মাত্ৰেই তেওঁৰ অতুলনীয়া ৰূপ, যৌৱন দেখি তাত উপস্থিত থকা সকলো বিমোহিত হ'ল। উপস্থিত ৰজাসকলে তেওঁৰ

ৰূপত মোহাচ্ছন্ন হৈ আসনত স্থিৰৰে থাকিব নোৱাৰি তাতেই ঢলি পৰিল। ৰুক্মিণীক উদ্দেশ্যি নানা অনুচিত মন্তব্য দি নিজৰ বীভৎস কামনা-বাসনা প্ৰকট কৰিলে। ৰজাসকলৰ এনে বীভৎস ভাৱনা দেখি ৰুক্মিণীৰ সখীসকলে তেওঁলোকক শাও দিলে।

শ্ৰীকৃষ্ণয়ো ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-লাৱণ্য দেখি মোহিত হৈ পৰিল। ৰুক্মিণীয়েও শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শন লভি লাজত তলমূৰ কৰিলে। অনেক পশুৰ মাজত যেনেকৈ সিংহই আক্ৰমণ কৰিবলগীয়া পশুটিক মাৰি নিজৰ ভাগটো লৈ যায় ঠিক তেনেকৈ ৰজাসকল কাম পীড়িত হৈ থকাৰ সময়তে শ্ৰীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীক সভাৰ মাজতে হাতত ধৰি নিজৰ ৰথত তুলি ল'লে। শ্ৰীকৃষ্ণক স্বামী হিচাপে পোৱাৰ আনন্দত ৰুক্মিণীৰ মন উৎফুল্ল হৈ পৰিল। এই দৃশ্য দেখি তেতিয়াহে বাকী ৰজাসকলৰ চেতনা আহিল। শিশুপালে নিজকে ধিক্কাৰ দিলে আৰু নানা গৰ্ব কৰি শ্ৰীকৃষ্ণক খেদি গ'ল। তাকে দেখি আন ৰজাসকলেও ৰণৰ প্ৰতিজ্ঞাৰে শ্ৰীকৃষ্ণক খেদি গ'ল। শিশুপাল আৰু আন ৰজাসকলৰ গৰ্জন শুনি ৰুক্মিণীৰ ভিতৰত পুনৰ আশংকা জাগি উঠে। ভয়তে তেওঁৰ মুখ ম্লান হ'ল। শঙ্কা আৰু চিন্তাই তেওঁৰ হৃদয় আক্ৰান্ত কৰিলে, আৰু তেওঁ কান্দিবলৈ ধৰে। ৰুক্মিণীয়ে কান্দিব ধৰাত শ্ৰীকৃষ্ণই তৎক্ষণাৎ তেওঁক দৃঢ়ভাৱে আলিংগন কৰি সান্ত্বনা দি ক'লে—

'তুমি কিয় কান্দিছা? মই থাকোঁতে তোমাৰ একোৰেই চিন্তা কৰিবলগীয়া নাই। কোনো ভয় নাই। এই যে ৰজাসকল দেখিছা তেওঁলোক একো একোটা পতংগহে মাত্ৰ। এওঁলোকক দেখি মোৰ এনে লাগিছে যেন এটা সিংহক বহুত হৰিণে আগুৰি আছে। চাই থাকা— এই পাপী ৰজাসকল এতিয়া শিয়ালৰ দৰে কেনেকৈ পলাব।' এই বুলি ৰুক্মিণীৰ সন্তাপ দূৰ কৰি ৰুক্মিণীক নিজহাতে তামোল খুৱালে। তাৰ পিছতেই তেওঁৰ ধনু শাৰংগত টংকাৰ দিলে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ শাৰংগ ধনুৰ টংকাৰ ধ্বনিৰ শব্দত ৰজাসকলে ভয়ত কঁপিবলৈ ধৰে। তাকে দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই অন্য ৰজাসকলক সম্বোধন কৰি ক'লে—

'হে দুষ্ট নৰাধম। যদি শক্তি আছে তেন্তে মোৰ সৈতে যুদ্ধ কৰা।'

কিন্তু ৰজা সকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ মহিমা উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি তেওঁৰ

সৈতে যুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হ'ল। শ্ৰীকৃষ্ণই তাৰ প্ৰত্যুৎত্ত বাণ এৰিলে। তেওঁৰ ধনুৰ বাণে কিছুমান ৰজাৰ উৰু কাটিলে। কিছুমানৰ বুকুত বিন্ধিলে। যেতিয়া শিশুপালৰ কিৰীট শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাণত বিচ্ছিন্ন হ'ল আৰু তেতিয়া ৰজাসকলে তৎক্ষণাৎ যুদ্ধক্ষেত্ৰ ত্যাগ কৰে। স্বামীৰ এই অসাধাৰণ বীৰত্ব, বিক্ৰম আৰু প্ৰেম দেখি ৰুক্মিণী আনন্দিত হ'ল, আৰু তেখেতক প্ৰণাম জনালে।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত ৰজাসকলৰ পৰাজয়ৰ সংবাদ শুনি ৰুক্মবীৰে শ্ৰীকৃষ্ণক খেদি আহিল। নানা গৰ্ব-অহংকাৰ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণক উদ্দেশ্যি ক'লে—

'ঐ যাদব, মোৰ ভনীক এৰি দে। তোক হত্যা কৰি যদি মই ৰুক্মিণীক ওভতাই আনিব নোৱাৰোঁ, তেন্তে মই কুণ্ডীল নগৰতেই প্ৰৱেশ নকৰোঁ। যদি তোৰ শক্তি আছে, মোৰ লগত যুদ্ধ দে।'

ৰুক্মবীৰৰ দম্ভযুক্ত উক্তি শুনি শ্ৰীকৃষ্ণই ৰুক্মবীৰৰ অৱজ্ঞাক সহ্য কৰিব নোৱাৰিলে। তেওঁ তৎক্ষণাৎ ৰুক্মবীৰৰ সৈতে যুদ্ধত লিপ্ত হ'ল। শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাণে ৰুক্মবীৰৰ ধেনু কাটি পেলাই। ইয়াৰ উত্তৰস্বৰূপে ৰুক্মবীৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বুকুত প্ৰচণ্ড মুষ্ঠিঘাত কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণয়ো নিজৰ অস্ত্ৰ সামৰি ৰুক্মবীৰৰ চুলিকোছা বাঁওহাতেৰে ধৰি তেওঁৰ গলধন মোচোৰা মাৰি বুকুত গোৰ শোধালে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰচণ্ড গোৰে ৰুক্মবীৰ অচেতন কৰি আধামৰা কৰিলে। কিন্তু খংত শ্ৰীকৃষ্ণ তেতিয়াও থমকি নৰ'ল বৰং ৰুক্মবীৰক হত্যা কৰিবলৈ উদ্দত হ'ল। এই দৃশ্য দেখি ভাতৃস্নেহত ৰুক্মিণীৰ হৃদয় উথলি উঠিল। তেওঁ স্বামীৰ চৰণত ধৰি ভাতৃৰ প্ৰাণ ভিক্ষা কৰিলে। কিন্তু ৰুক্মিণীৰ অনুৰোধে শ্ৰীকৃষ্ণৰ খং কমাব নোৱৰাত ৰুক্মিণীয়ে ক'লে—

'স্বামী, আপুনি যদি ভাতৃৰ প্ৰাণ ল'বই বিচাৰে, তেন্তে প্ৰথমে মোৰ প্ৰাণ ল'ব লাগিব। মোৰ প্ৰাণ লোৱাৰ পিছতহে ভাতৃৰ প্ৰাণ ল'ব পাৰিব।'

তেওঁৰ এই হৃদয়স্পৰ্শী কাকুতিত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মন কোমল হ'ল। শ্ৰীকৃষ্ণই ক'লে—

'ঠিক আছে, কেৱল তোমাৰ প্ৰাৰ্থনাৰ বাবে এই পাপীক হত্যা নকৰোঁ। কিন্তু ই নিজৰ শাস্তি অৱশ্যে লাভ কৰিব। তাত তুমি বাধা নিদিবা।'

এইবুলি কৈ শ্ৰীকৃষ্ণই ৰাজকুমাৰৰ মূৰৰ চুলি খড়গৰে উঘালি পেলাই মুখত চুণ ঘঁহি ঢকা মাৰি ৰথৰ পৰা পেলাই দিলে। তাৰ পাছত ৰুক্মিণীৰ

সৈতে দ্বাৰকালৈ গমন কৰিলে। দ্বাৰকাত শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু ৰুক্মিণী উপস্থিত হোৱাত মাতৃ দৈৱকীয়ে মংগল বাদ্য বজাই মহোৎসৱেৰে তেওঁলোকক গৃহত প্ৰৱেশ কৰোৱালে।

দ্বাৰকাত তেওঁলোক উপস্থিত হোৱাৰ পাছতেই শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু ৰুক্মিণীৰ বিবাহৰ দিন ধাৰ্য কৰা হ'ল। এই সংবাদ লাভ কৰি দেশ-বিদেশৰ অনেক লোক দ্বাৰকালৈ আহিল। মহান ৰাজকীয় পৰিৱেশত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিবাহ সম্পন্ন কৰিবলৈ ৰজা ভীষ্মকে স্বয়ং কন্যাদান কৰিবলৈ দ্বাৰকাত উপস্থিত হ'ল। নাৰদৰ সৈতে ব্ৰহ্মাও দ্বাৰকাত উপস্থিত হ'লহি। ব্ৰহ্মাক দেখা পায় শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক প্ৰণাম জনাই ক'লে—

'জগতৰ পিতা, আপোনাৰ দৰ্শন দেৱতাৰ বাবেও দুৰ্লভ। আমি মনুষ্য হৈয়ো ভাগ্যৰ বলতহে আপোনাৰ দৰ্শন পালোঁ। আপোনাৰ দৰ্শনে আজি মোৰ জীৱন সফল কৰি তুলিলে। আজি দ্বাৰকা পবিত্ৰ হ'ল।'

শ্ৰীকৃষ্ণক আশীৰ্বাদ প্ৰদান কৰি ব্ৰহ্মাই ক'লে—

'আপোনাৰ বিবাহৰ শুভ সংবাদ লাভ কৰি মই দ্বাৰকালৈ আহিলো। ইচ্ছা এটাই— মই নিজ হাতেই আহুতি দি আপোনাৰ বিবাহ কাৰ্য সম্পাদন কৰিম।'

ব্ৰহ্মাৰ এই সদিচ্ছা প্ৰকাশৰ লগে লগে বিবাহ অনুষ্ঠান আৰম্ভ হ'ল। পবিত্ৰ মন্ত্ৰধ্বনিয়ে পূৰ্ণ শোভাময় পৰিৱেশত বিবাহৰ অনুষ্ঠান চলি থাকোঁতেই ৰুক্মিণীৰ অপাৰ সৌন্দৰ্যে বিমুগ্ধ হৈ, ব্ৰহ্মা নিজেই কামবিদ্ধ হৈ তাতেই মূৰ্ছা গ'ল। ব্ৰহ্মাৰ এই অৱস্থা দেখি মহৰ্ষি নাৰদে ততাতৈয়াকৈ তেওঁৰ চেতনা ঘূৰাই আনিলে। চেতনা ঘূৰাৰ পাছত ব্ৰহ্মাই স্বভাৱিক অৱস্থালৈ উভতি আহি পবিত্ৰ বিধি মতে পূৰ্ণ শ্ৰদ্ধাৰে শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু ৰুক্মিণীৰ বিবাহ সম্পন্ন কৰিলে।

মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা নাটসমূহৰ ভিতৰত 'ৰুক্মিণীহৰণ' নামৰ নাটখনেই কলেৱৰত আটাইতকৈ ডাঙৰ। নাটখনি তেওঁ ৰামৰায়ৰ অনুৰোধক্ৰমে ৰচনা কৰিছিল বুলি মুক্তিমংগল ভটিমাত উল্লেখ কৰিছে। নাটখনিত নৱৰসৰ ভিতৰত শৃংগাৰ, বীৰ, কৰুণ, হাস্য আৰু বীভৎস ৰসৰ সমাবেশ ঘটিলেও নাটখনিৰ আদ্যন্ত ভক্তিৰসৰে পুষ্ট হৈ আছে।

'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটখনিৰ আৰম্ভণিতে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰূপ-গুণ বন্দনা কৰি তেওঁৰ চৰণত শৰণ লৈছে। তেওঁ নান্দী শ্লোকত উল্লেখ কৰিছে যে 'সেইজনা পৰম পুৰুষ যাৰ চৰণৰ ধূলি দেৱতাসকলে পৰম প্ৰসাদ হিচাবে নিজৰ শিৰত ধাৰণ কৰে, যি জনাৰ গুণানুকীৰ্তনে কলিযুগত পাপীক পাপৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰে তেওঁৰ চৰণত শৰণ লওঁ।' নাটখনিৰ আন এটি বিশেষত্ব হ'ল চৰিত্ৰ চিত্ৰণ। শ্ৰীকৃষ্ণক কেন্দ্ৰ কৰিহে নাটখনিৰ মূল কাহিনীভাগ আগবাঢ়িছে যদিও নাটখনিত ৰুক্মিণীৰ চৰিত্ৰকে সৰ্বাধিক প্ৰাধান্য দিয়াটো স্পষ্টভাৱে পৰিলক্ষিত হয়। ৰুক্মিণীৰ চৰিত্ৰই হ'ল নাটখনিৰ সবাতকৈ আকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ। তেওঁক এগৰাকী মহীয়সী নাৰীৰূপে চিত্ৰিত কৰা হৈছে। সুৰভি ভাটে শ্ৰীকৃষ্ণৰ আগত গোৱা ভটিমাত ৰুক্মিণীৰ সৌন্দৰ্য বৰ্ণনাৰ পৰা উমান পাব পাৰি যে ৰুক্মিণীক এগৰাকী ৰূপৱতী নাৰী হিচাপে নাট্যকাৰে নাটখনিত অংকন কৰিছে। তদুপৰি ৰুক্মিণী হৈছে শ্ৰীকৃষ্ণৰ পৰম ভক্তা তথা ভাতৃপ্ৰেমী। ৰুক্মিণীৰ চৰিত্ৰৰ এনেবোৰ চাৰিত্ৰিক বিশেষত্ব নাটখনৰ মূল কাহিনীভাগৰ বিভিন্ন গতিত পৰিস্ফুট হৈছে। ৰুক্মিণীৰ উপৰিও নাটখনিৰ আন উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰসমূহ হ'ল দৈৱকী, শশীপ্ৰভা, ৰুক্মিণীৰ সখীয়েক মদন মঞ্জৰী, লীলাৱতী। নাটখনিৰ নায়ক শ্ৰীকৃষ্ণক নাট্যকাৰে পৰম পুৰুষ ব্ৰহ্ম হিচাপে অংকন কৰিলেও তেওঁৰ মানৱী ৰূপটো একেবাৰেই উপেক্ষিত কৰা নাই। ৰুক্মিণীৰ মহামিত্ৰ বেদনিধিক এজন উদাৰচিতীয়া ব্ৰাহ্মণ হিচাপে অংকন কৰা হৈছে। কুণ্ডিলৰ ৰজা ভীষ্মক এজন বয়োবৃদ্ধ জ্ঞানী পুৰুষ যদিও তেওঁ পুত্ৰৰ ইচ্ছাৰ ওপৰত বহুখিনি নিৰ্ভৰশীল। ভীষ্মকৰ পুত্ৰ তথা ৰুক্মিণীৰ জ্যেষ্ঠ ভাতৃ ৰুক্মবীৰক এজন গৰ্বিত যুৱক হিচাবে অংকন কৰা হৈছে। তথাকথিত ভাষাত নাটখনিত তেওঁক খলনায়ক হিচাপে উপস্থাপন কৰা হৈছে। তেওঁলোকৰ উপৰিও নাটখনিত আন উল্লেখযোগ্য পুৰুষ চৰিত্ৰসমূহ হ'ল শিশুপাল, জৰাসন্ধ, সুৰভি, হৰিদাস, নাৰদ, ব্ৰহ্মা, উদ্ধৱ, ৰজাসকল আদি। তেওঁলোকৰ উপস্থিতিয়ে নাটখনিৰ পৰিসৰ আৰু বৈচিত্ৰ্যতা বৃদ্ধি কৰিছে।

■■■

পাৰিজাত হৰণ

এদিন ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই ৰুক্মিণী, সত্যভামা প্ৰমুখে অন্য পত্নীসকলৰ লগত নানা আনন্দ আৰু বিহাৰ কৰি ভাগৰুৱা হৈ ৰুক্মিণীৰ কক্ষত বিশ্ৰাম ল'লে। সত্যভামা প্ৰমুখে অন্য পত্নীসকলে নিজ নিজ কক্ষত গৈ বিশ্ৰাম কৰিলে। শ্ৰীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীৰ কক্ষত বিশ্ৰাম কৰি থাকোঁতে দেৱৰ্ষি নাৰদ, দেৱৰাজ ইন্দ্ৰৰ সৈতে দ্বাৰকাত উপস্থিত হয়। তেওঁলোকক দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীৰ সৈতে থিয় হৈ নাৰদক প্ৰণাম জনায়। মুনিয়ে আশীৰ্বাদ দি ক'লে—

'দেৱতা আদিয়ে যাক অৰ্চনা কৰে। যি সকলোৰে পূজনীয়— সেই সকলোৰে ভুৱনপতি, দৈৱকীৰ পুত্ৰৰ জয় হওক। সৃষ্টি আৰু সংহাৰ কৰোঁতা, নিজ জনৰ ভয় দূৰ কৰোঁতা, সম্প্ৰতি আমাক নৰকাসুৰৰ পৰা ত্ৰাণ কৰা।'

ইয়াৰ পাছত নাৰদে শ্ৰীকৃষ্ণক পাৰিজাত ফুল এটি উপহাৰস্বৰূপে দিয়ে। তেওঁ সেই ফুলৰ অলৌকিক গুণসমূহ বৰ্ণনা কৰি ক'লে—

'কৃষ্ণ, এই পাৰিজাত ফুলৰ মহিমা অপাৰ। তিনি প্ৰহৰে ইয়াৰ গন্ধই দশোদিশ আমোলমোলাই থাকে। এই পাৰিজাত যাৰ ঘৰত থাকে তেওঁৰ ঘৰত কোনো দিনেই ধন-সম্পত্তি, বৈভৱৰ একো অভাৱ নহয়। এই দেৱৰ

দুৰ্লভ পাৰিজাত যি নাৰীয়ে পৰিধান কৰে, সেইগৰাকী নাৰী এই ফুলৰ মহিমাত পৰম সৌভাগ্যৱতী হয়। তেওঁক কেতিয়াও তেওঁৰ স্বামীয়ে ত্যাগ নকৰে।'

নাৰদৰ পৰা পাৰিজাত ফুলৰ এনে মহত্ত্ব শুনি ৰুক্মিণীৰ মনত পাৰিজাতৰ প্ৰতি এক তীব্ৰ আকৰ্ষণ হয়। তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভৰিত ধৰি বিনীত প্ৰণাম কৰি অনুৰোধেৰে ক'লে—

'হে স্বামী, মই আপোনাৰ প্ৰথম পত্নী। পাৰিজাত ফুলৰ এই অলৌকিক গুণৰ কথা শুনি ফুলপাহৰ প্ৰতি মোৰ এক তীব্ৰ আকৰ্ষণ হৈছে। অনুগ্ৰহ কৰি মোক এই দেৱদুৰ্লভ ফুলপাহি দিয়ে যেন।'

শ্ৰীকৃষ্ণই ৰুক্মিণীৰ অনুৰোধত সন্তুষ্ট হৈ ফুলপাহটি আনন্দেৰে তেওঁৰ খোপাত গুঁজি দিয়ে আৰু ৰুক্মিণীৰ মনৰ বাঞ্ছা পূৰ্ণ কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই তাৰ পিছত নাৰদক সোধে—

'মুনিৰাজ, আপোনাৰ কুশলনে? আপোনাৰ আগমনে দ্বাৰকাপুৰীক পবিত্ৰ কৰি তুলিলে। আপোনাৰ দৰ্শন লাভ কৰি আমি নিজকে ধন্য অনুভৱ কৰিলো।'

দেৱৰ্ষি নাৰদে ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ কথা শুনি হাঁহি ক'লে—

'হে প্ৰভু-মই আপোনাৰ দাস। মোৰ লগত কিয় মায়া কৰিছে। আপুনি পৰম পুৰুষ-বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডৰ গৰাকী। মই মোৰ ভকতিৰ বলত এই সকলো কথা অবগত হৈছো।'

তাৰ পাছত তেওঁৰ আগমনৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্য বৰ্ণনা কৰি ক'লে—

'আপোনাৰ অৱতাৰৰ উদ্দেশ্য হৈছে ধৰ্ম ৰক্ষা আৰু পাপক্ৰিয়া দমন। কিন্তু সম্প্ৰতি পাপী নৰকাসুৰে দেৱতাসকলৰ ওপৰত সীমাহীন অত্যাচাৰ চলাইছে। সেইবাবে ইন্দ্ৰ আৰু তেওঁৰ পত্নী শচীয়ে আপোনাৰ শৰণ লৈছে, যাতে আপুনি দেৱতাসকলক এই নিৰ্মম অত্যাচাৰৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰে।'

নাৰদে এই বুলি কোৱাত ইন্দ্ৰ আৰু শচীয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰণাম জনায়। তেওঁলোকৰ দুৰৱস্থাৰ কথা শ্ৰীকৃষ্ণক বিৱৰি ক'লে। ইন্দ্ৰই ক'লে— "স্বামী কৃষ্ণ, পাপী নৰকাসুৰে কি কৰা নাই-অপৰাধৰ সীমা পাৰ কৰিছে। বৰুণৰ ছত্ৰ, মণি, পৰ্বত আদি সকলো কাঢ়ি লৈ গ'ল। মাতৃ অদিতিৰ কুণ্ডলো

আমি ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলোঁ। আৰুনো আমাৰ দুৰৱস্থাৰ কথা কি কম! কৃষ্ণ আপোনাৰ অবিহনে আমাৰ গতি নাই। আমাক এই সংকটৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰক।'

ইন্দ্ৰৰ দুখৰ কথা আৰু নৰকাসুৰৰ উপদ্ৰৱৰ কথা শুনি শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক হাতেৰে তুলি ধৰি আশ্বাস দি ক'লে—

'ইন্দ্ৰ, আপুনি শোক ত্যাগ কৰক। পাপী নৰকাসুৰৰ কি অৱস্থা কৰিম চাই থাকক। তাক বধ কৰি দেৱতাসকলৰ ন্যায় পুনৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিম। এতিয়া আপুনি নিশ্চিন্ত মনে অম্রাৱতীলৈ উভতি যাওক। মই আজিয়েই নৰকাসুৰ বধৰ উদ্দেশ্যে যাত্ৰা কৰিম।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই দৃঢ় প্ৰতিজ্ঞা শুনি নাৰদে ইন্দ্ৰক ক'লে—

'ইন্দ্ৰ, কৃষ্ণই যেতিয়া নৰকাসুৰক বধ কৰিম বুলি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে, তেওঁ সেই প্ৰতিজ্ঞা ৰক্ষা কৰিবই। এতিয়া আৰু কোনো ভয়-শংকা নাই। আপুনি অম্রাৱতীলৈ উভতি যাওক। মই নিজে কৃষ্ণৰ সৈতে থাকিম। নৰকাসুৰৰ বধৰ পাছত নিজেই মই অম্রাৱতীলৈ যাম।'

এইদৰে আশ্বাস লাভ কৰি ইন্দ্ৰই দুয়োকে প্ৰদক্ষিণ কৰি প্ৰণাম জনাই বিদায় ল'লে।

ইন্দ্ৰৰ প্ৰস্থানৰ পিছত নাৰদে শ্ৰীকৃষ্ণক যুদ্ধৰ বাবে তৎপৰ হ'বলৈ অনুৰোধ কৰে আৰু দ্বাৰকাপুৰীত এবাৰ ফুৰিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকট কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ ইচ্ছাক সন্মান জনোৱাত দেৱৰ্ষি নাৰদে দ্বাৰকাপুৰী ভ্ৰমণ কৰে। এনে দৰে দ্বাৰকাপুৰী ভ্ৰমি নাৰদ দ্বাৰকাপুৰীৰ সৌন্দৰ্যত অভিভূত হ'ল। চাৰিওদিশে সুখ আৰু সম্পদে বিৰাজ কৰিছে। তেওঁৰ মুখেৰে স্বতঃস্ফূৰ্তকৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণগান ওলাই আহিল। এইদৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণানুকীৰ্ত্তন কৰি তেওঁ সত্যভামাৰ কক্ষৰ ফালে আগবাঢ়ে।

সত্যভামা হ'ল শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰিয়তমা পত্নীসকলৰ ভিতৰৰ এজনী অভিমানী আৰু আত্মমৰ্যাদা সম্পন্ন নাৰী। নাৰদে তেওঁৰ কক্ষত প্ৰৱেশ কৰি তেওঁক সাদৰেৰে সম্বোধি ক'লে—

'হে সত্যভামা, শ্ৰীকৃষ্ণই এটা বৰ বেয়া কাম কৰিলে। আপুনি যে ইমান দুৰ্ভাগ্যৱতী মই আজিহে জানিলোঁ।'

নাৰদ মুনিৰ কথাৰ অৰ্থ বুজিব নোৱাৰি, কৌতূহলী সত্যভামাই সুধিলে—

'মুনিৰাজ, অনুগ্ৰহ কৰি স্পষ্টকৈ ক'ব। আপুনি কি কৈছে মই বুজি পোৱা নাই।'

সত্যভামাৰ উৎসুকতা দেখি নাৰদে সত্যভামাক আৰু অস্থিৰ কৰিবলৈ ক'লে

'আপোনাৰ ভাগ্য বেয়া। ক'বলৈয়ে দুখ লাগিছে।'

এই বুলি তেওঁ মনে মনে থাকিল। এই ধৰণৰ আধৰুৱা বুজাব নোৱাৰা উক্তিত সত্যভামাৰ চিন্তা আৰু অস্থিৰতা বাঢ়ি গ'ল। নিজৰ অস্থিৰতাক ধৰি ৰাখিব নোৱাৰি সত্যভামাই আচল কথাটো ক'বলৈ মুনিক খাটনি ধৰিলে। তেওঁৰ নেৰা-নেপেৰা অনুৰোধত মুনিয়ে ক'লে—

'হে দেৱী, স্বৰ্গৰ পৰা অহোঁতে মই পাৰিজাত নামৰ এপাহি দুৰ্লভ ফুল লৈ আহিছিলোঁ। এই ফুলপাহিৰ সুবাসে তিনি প্ৰহৰ ধৰি সকলো দিশ আমোলমোল কৰিব পাৰে। ফুলপাহৰ মহত্ত্ব কি জানে? সেই পাৰিজাত ফুল যি নাৰীয়ে নিজৰ খোপাত পৰিধান কৰ তেওঁ পাৰিজাত ফুলৰ মহিমাত পৰম সৌভাগ্যৱতী হয়। ফুলপাহ মই শ্ৰীকৃষ্ণৰ উপহাৰ দি ক'লো— দেৱী সত্যভামা হ'ল এই ফুলপাহৰ যোগ্য। কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণে কি কৰিলে জানেনে? আপোনাক কটাক্ষ কৰি নিজহাতে ৰুক্মিণীৰ খোপাত পৰম সাদৰেৰে পাৰিজাত ফুলপাহ গুঁজি দিলে। এনে হৃদয় বিদাৰক দৃশ্য দেখি মোৰ আপোনালৈ বহুত দুখ লাগিছে। আপোনাৰ জীৱন ধৰা নিৰৰ্থক হোৱা যেন লাগিছে। হে সত্যভামা, আপুনি দেখোন জীৱন্তে মৃত হ'ল।'

নাৰদৰ কথা শুনি সত্যভামাৰ মুখ শুকাই গ'ল। ক্ৰোধ, অপমান আৰু দুখত অভিভূতা হৈ বতাহে বগৰাই পেলোৱা লতাৰ দৰে সত্যভামা মূৰ্চ্ছিতা হৈ মাটিত বাগৰি পৰিল। তেওঁৰ খোপা খুলি পৰিল-মুখৰ মাত হেৰাই গ'ল। সত্যভামাৰ এই অৱস্থা দেখি সখী ইন্দুমতীয়ে সত্যভামাক আলিংগন কৰি মূৰত পানী ঢালি দি আঁচলেৰে বিচি বিচি সান্ত্বনা দি ক'লে—

'প্ৰাণসখী, দুঃশ্চিন্তা কৰিছা কিয়? এনেকৈ ভাগি পৰিলে নহ'ব। তোমাৰ প্ৰাণ মাধৱ শ্ৰীকৃষ্ণই তোমাৰ অপকাৰ কৰিব নোৱাৰে। গতিকে

দুঃশ্চিন্তা পৰিহাৰ কৰা-সকলো ঠিক হ'ব।'

ইন্দুমতীৰ আশ্বাসত সত্যভামাই কোনোমতে চেতনা লাভ কৰিলে। কিন্তু মনৰ দুখত কান্দি কান্দি লেবেজান হৈ পৰিল। অভিমানী সত্যভামাৰ চকু পানীৰে ভৰি পৰিল। আবেগত উশাহ চুটি হৈ আহিল। তেওঁ সতিনীৰ ভাগ্যোদয়ৰ কথা ভাবি চাৰিওদিশে অন্ধকাৰ দেখিলে। শোকত জ্বলিবলৈ ধৰিলে। হাহাকাৰ কৰি ক'লে—

'ধিক মোৰ জীৱন। হে শ্ৰীকৃষ্ণ, আপুনি মোক কেনেকৈ ইমান অপমান কৰিব পাৰিলে?'

ইফালে সত্যভামাক এনেদৰে কথা লগাই নাৰদ শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰত উপস্থিত হ'ল। ক'লে—

'আপুনি ইয়াত কি সুখত আছে! কিন্তু সিফালে সত্যভামাৰ অৱস্থা চাবলগীয়া। পাৰিজাত ফুল নাপাই লাজে-অপমানে অন্ন-জল সকলো ত্যাগ কৰিলে। দুখত তেওঁৰ হিয়া ফাটি গৈছে। হে প্ৰভু, বৰ দয়নীয় অৱস্থা। নিজ চকুৰে দেখি বৰ দুখ পালোঁ। আপুনি এতিয়াই তেওঁৰ ওচৰলৈ যাওক।'

ভক্তহিতৈষী শ্ৰীকৃষ্ণ মুনিৰ কথাত গভীৰ বিষাদ অনুভৱ কৰিলে। প্ৰিয়া সত্যভামাৰ বেদনাৰ কথা শুনি তেওঁ ততালিকে সত্যভামাৰ কক্ষলৈ ৰওনা হ'ল। সত্যভামাৰ বিবৰ্ণ মুখ আৰু ভগ্নহৃদয় অবস্থা দেখিয়েই তেওঁ গভীৰ মৰমেৰে তেওঁক আঁকোৱালি ধৰি শ্ৰীকৃষ্ণই ক'লে—

'প্ৰিয়ে, মইতো ৰুক্মিণীক মাত্ৰ এপাহ ফুলহে দিছোঁ, যদি সেই কাৰণে কিবা অপমান পোৱা বুলি ভাবিছা, তেন্তে চিন্তা নকৰিবা, মই তোমাক এশপাহ পাৰিজাত ফুল দিম। ৰুক্মিণী, জাম্বৱতী কোনো তোমাৰ সমান সৌভাগ্যৱতী নহয়। তোমাৰ দুখ দেখি মোৰ হিয়া ফাটি গৈছে, মোৰ হৃদয়ে আৰু নসহে। মোৰেই শপত আৰু দুখ নকৰিবা, উঠা।'

কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই মৰমভৰা কথাও অভিমানী সত্যভামাক আশ্বাস দিব নোৱাৰিলে। তেওঁ চকুপানী টুকি বিযাদেৰে ক'লে—

'হে স্বামী-কিয় এনেকৈ মিছা আশা দেখাই মোক সান্ত্বনা দিয়াৰ নাটক কৰিছে? আপোনাৰ প্ৰিয় কেৱল ৰুক্মিণীহে। তেওঁৰ ওচৰলৈ যাওক। মোক আপোনাৰ কিহৰ প্ৰয়োজন? মোৰ জীৱন বিফলে গ'ল।'

সত্যভামা কান্দি কান্দি আকৌ মূৰ্ছিত হৈ পৰিল। প্ৰিয়াৰ দুখ দেখি আকুল মনেৰে হাহাকাৰ কৰি সত্যভামাক শ্ৰীকৃষ্ণই আলিংগন কৰিলে। সত্যভামাৰ দুখত শ্ৰীকৃষ্ণৰ চকু অশ্ৰুৰে ভৰি পৰিল। তেওঁ সত্যভামাক কোলাত লৈ প্ৰিয়াৰ চকুপানী মচি দি আশ্বাস দি ক'লে—

'প্ৰাণ প্ৰিয়ে মোৰ, দুখ নকৰিবা। ৰুক্মিণীক মই মাথোঁ এপাহি ফুল দিছিলোঁ, সেই কথা লৈ তুমি কিয় ইমান দুখী হ'লা? তোমাৰ বাবে মই স্বৰ্গৰ পৰা পাৰিজাত গছডালকে লৈ আনি তোমাৰ গৃহৰ ওচৰতেই ৰুই দিম। এতিয়াতো পতিয়ন যোৱা। তোমাৰ সকলো শোক-তাপ ত্যাগ কৰা। তোমাৰ দুখ দেখি মোৰ হৃদয়ে আৰু নসহে। মই প্ৰতিজ্ঞা কৰিছোঁ তোমাৰ ইচ্ছা মই পূৰণ কৰিমেই।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাক্য শুনি ইন্দুমতীয়ে সত্যভামাক ক'লে—

'সখী, তুমি ইমান দুঃশ্চিন্তা কৰিছা কিয়? তোমাৰ স্বামীয়ে তোমাৰ ইচ্ছা পূৰণ কৰিম বুলি মুখত ধৰি শপত খাইছে। গতিকে দুঃশ্চিন্তাৰ কোনো কাৰণ নাই। তুমি শোক-তাপ ত্যাগ কৰা।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ আশ্বাসত সত্যভামা কিছু শান্ত হ'ল। তাকে দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক আলিংগন কৰিলে। পীতবস্ত্ৰেৰে সত্যভামাৰ গাত লাগি থকা ধূলি জোকাৰি দি ভাঙি পৰা খোপা বান্ধি দিলে। স্বামীৰ পৰা এনেদৰে মৰম-চেনেহৰ আদৰ লাভ কৰি সত্যভামা আবেগত বিহ্বল হ'ল। আনন্দ আৰু কৃতজ্ঞতাত চকুপানী ওলাই আহিল। তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰণাম জনাই ক'লে—

'প্ৰভু-আপুনি যেতিয়া মোক পাৰিজাত দিব বুলি ক'লে তেতিয়াই মোৰ সকলো দুখ-অভিমান মুহূৰ্ততে নাইকিয়া হ'ল। কিন্তু আপুনি মোক এতিয়াই পাৰিজাত আনি দিব লাগিব। যেতিয়ালৈকে মই পাৰিজাত নাপাওঁ তেতিয়ালৈকে মই ঘৰৰ ভিতৰত প্ৰৱেশ নকৰোঁ।'

সত্যভামাৰ এই দাবী শুনি শ্ৰীকৃষ্ণই মৃদু হাঁহি এটিৰে ক'লে—

'কিন্তু প্ৰিয়ে, প্ৰথমে মই পাপী নৰকাসুৰক বধ কৰাটো উচিত। সেই পাপী নৰকাসুৰে দেৱতাসকলক শান্তিৰে থাকিবলৈ দিয়া নাই। দেৱতাৰ শান্তি-সম্পত্তি লুট কৰি অসহ্য উপদ্ৰৱ সৃষ্টি কৰিছে। সেয়েহে প্ৰথমে নৰকাসুৰক বিনাশ কৰাটো মোৰ কৰ্তব্য। দেৱকাৰ্য সিদ্ধ কৰাৰ পাছতে মই

তোমালৈ পাৰিজাত আনি দিম।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ যুক্তিপূৰ্ণ বাক্য শুনি সত্যভামাই কিছু সময় চিন্তা কৰি ক'লে—

'আপুনি একেবাৰে উচিত কথাকে কৈছে। প্ৰথমে দেৱকাৰ্য সাধন কৰক আৰু সেই যাত্ৰাতে পাৰিজাত ফুলো আনক। কিন্তু স্বামী, মই আপোনাৰ লগতে যাম।'

সত্যভামাৰ এনে কথাত শ্ৰীকৃষ্ণ অলপ আচৰিত হ'ল। তেওঁৰ লগত যুদ্ধলৈ যাবলৈ ওলোৱাত সত্যভামাক বাধা দি শ্ৰীকৃষ্ণই ক'লে—

'প্ৰিয়ে, যুদ্ধৰ ক্ষেত্ৰত স্ত্ৰীৰ স্থান নাই। তুমিও জানা যে যুদ্ধ কেতিয়াও নাৰীসুলভ নহয়। তুমি যুদ্ধলৈ যোৱাটো উচিত নহয়।'

কিন্তু সত্যভামা নিজৰ সিদ্ধান্তত দৃঢ়। সুধাৰণা অথচ আত্মবিশ্বাসেৰে ক'লে—

'স্বামী, মোৰ বহুত সতিনী আছে। এইবাৰ পাৰিজাত আনি আপুনি কাক দিয়ে কোনো ঠিক নাই। মই কেতিয়াও আপোনাৰ সংগ ত্যাগ নকৰোঁ।'

সত্যভামাৰ দৃঢ়তা, অভিমান আৰু প্ৰেম দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই বুজিলে যে তেওঁক বুজাই কোনো লাভ নাই। গতিকে তেওঁক সাজু হ'বলৈ ক'লে।

এইফালে, শ্ৰীকৃষ্ণই ইমান পৰে দেৱকাৰ্যৰ বাবে যাত্ৰাৰ বাবে সাজু নোহোৱা দেখি মুনি নাৰদ ক্ৰোধত উত্তাল হৈ উঠিল। তেওঁ অসন্তোষেৰে ক'লে—

'কি আশ্চৰ্য! শ্ৰীকৃষ্ণ— আপুনি নাৰীৰ বশ হৈ মহৎ কৰ্মত গাফিলতি কৰিছে। আপুনি তিৰোতাৰ তলতীয়া হৈ পৰিল।'

নাৰদৰ এই কঠোৰ বাক্য শুনি শ্ৰীকৃষ্ণই ধৈৰ্য ধৰি মৃদুস্বৰে উত্তৰ দিলে—

'মুনিৰাজ আপোনাকনো আৰু কি ক'ম? স্ত্ৰীজাতিক বুজোৱাতো সহজ নহয়। তেওঁলোক অবুজ। কিন্তু দয়া কৰি ক্ৰোধিত নহ'ব। মই এতিয়াই দেৱকাৰ্যৰ বাবে প্ৰস্থান কৰিম।'

এই বুলি তেওঁ যুদ্ধৰ বাবে সাজু হ'ল। ইফালে সত্যভামাও শ্ৰীকৃষ্ণৰ লগত যাবলৈ আগবাঢ়িল। এই দৃশ্য দেখি নাৰদে ঠাট্টাৰ সুৰত ক'লে—

'এনে পুৰুষ মই কেতিয়াও দেখা নাই-যি যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ যাবলৈ ওলাইছে তাকো স্ত্ৰীক লগত লৈ। আপুনি জগতৰ আদৰ্শ হৈ এনে কাম কৰিছে। ইফালে আমি তিনিলোকত আপোনাৰ গুণগান গাওঁ আৰু ইফালে আপোনাৰ এনে অৱস্থা। আপোনাৰ এনে দশা দেখি নিজৰ ওপৰতে লজ্জা উপজিছে।'

নাৰদৰ কথাত শ্ৰীকৃষ্ণই মৃদু হাঁহি এটিৰে উত্তৰ দিলে—

'মুনিৰাজ— মই কি কৰোঁ! সত্যভামাই পাৰিজাত ফুলৰ বাবে নিজৰ প্ৰাণো বিসৰ্জন দিবলৈ সাজু। তেওঁক উলাই কৰাৰ কোনো উপায় নাই।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ উত্তৰে কিন্তু নাৰদক সন্তুষ্ট কৰিব নোৱাৰিলে। তেওঁ ক'লে—

'কৃষ্ণ, এইটো কামাতুৰ পুৰুষৰহে লক্ষণ। কামৰ বশীভূত পুৰুষে সদায় স্ত্ৰীৰ আঙুলিৰ আগত ফুৰে। যি হ'ল হ'ল বাৰু-বাদ দিয়ক সেইবোৰ। এটা কাম কৰক— আপোনাৰ বাহন গৰুড়পক্ষীক স্মৰন কৰক যাতে গৰুড় আহি আমাক নৰকাসুৰৰ ওচৰলৈ লৈ যায়।'

গৰুড় পক্ষীক শ্ৰীকৃষ্ণই স্মৰণ কৰাৰ লগে লগে তেওঁলোকৰ ওচৰত উপস্থিত হয়। শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰণাম জনাই ক'লে—

'হে স্বামী মোৰ পিঠিত উঠক আৰু পাপী নৰকাসুৰক দণ্ড দিয়ক।'

গৰুড় পক্ষীৰ সন্মতিত শ্ৰীকৃষ্ণই সত্যভামাৰ সৈতে গৰুড়ৰ পিঠিত আৰোহণ কৰিলে আৰু অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে প্ৰাগজ্যোতিষপুৰত উপস্থিত হ'ল। যুদ্ধ সূচনাৰ সংকেত হিচাপে তেওঁ পাঞ্চজন্য শঙ্খ বজালে। শঙ্খৰ শব্দত আকাশ পাতাল মুখৰিত হ'ল। সেই ধ্বনি শুনি নৰকাসুৰ দৰ্প অহংকাৰেৰে যুদ্ধক্ষেত্ৰলৈ আহিল। শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু নৰকাসুৰৰ তয়াময়া যুদ্ধত শ্ৰীকৃষ্ণই হেলাৰঙে পাপী নৰকাসুৰক বধ কৰে। নৰকাসুৰৰ মৃত্যু হোৱাত দেৱতাসকলে আনন্দতে 'জয় জয় জয়' ধ্বনিৰে শ্ৰীকৃষ্ণক বন্দনা কৰি পুষ্পবৰ্ষণ কৰিলে। ইফালে পুত্ৰ নৰকাসুৰৰ নিধন সংবাদ শুনি মাতৃ বসুমতী পুত্ৰৰ শোকত ভাগি পৰে। তেওঁ নাতিনীয়েক ভগদত্তক লৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শনৰ হেতুকে তেওঁৰ ওচৰলৈ আহিল। শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণ দুই প্ৰণাম কৰি বসুমতীয়ে ক'লে—

'হে স্বামী কৃষ্ণ, আপুনি কোটি কোটি ব্ৰহ্মাণ্ডৰ পৰম পুৰুষ, আপুনি

জগতৰ গুৰু। মোৰ পুত্ৰই আপোনাৰ বিপক্ষে যুদ্ধ কৰি মহাপাপ কৰিলে আৰু সেই পাপৰ ফলত নৰকাসুৰৰ বিনাশ হ'ল। এতিয়া তাৰ পুত্ৰ ভগদত্তক আপোনাৰ চৰণত সমৰ্পণ কৰিলোঁ। তাক ৰক্ষা কৰক।'

বসুমতীৰ শোকাকুল বাক্য শুনি শ্ৰীকৃষ্ণই সান্ত্বনা দি ক'লে—

'বসুমতী-তুমি চিন্তা নকৰিবা। তোমাৰ পুত্ৰৰ পাপৰ ভাৰ বাঢ়ি যোৱাৰ বাবে তাক মাৰি পাপৰ ভাৰৰ পৰা পৃথিৱীক মুক্ত কৰিলোঁ। তুমি শোক নকৰিবা। নৰকাসুৰৰ পুত্ৰ ভগদত্তক মই কামৰূপ ৰাজ্যৰ ৰজা হিচাপে স্থাপন কৰিম।'

কথামতে শ্ৰীকৃষ্ণই ভগদত্তৰ ৰাজ্যাভিষেক সম্পন্ন কৰি কামৰূপৰ ৰজা হিচাপে স্থাপন কৰে। লগতে নৰকাসুৰে দেৱলোকৰ পৰা হৰণ কৰা সকলো ধন-সম্পত্তি সংগ্ৰহ কৰি গৰুড়ৰ পিঠিত আৰোহণ কৰি সত্যভামাসহ স্বৰ্গলৈ যাত্ৰা কৰে। স্বৰ্গৰ ওচৰ পাই তেওঁ পাঞ্চজন্য শংখ বজালে। সেই ধ্বনি শুনি দেৱতাসকলে পৰম আনন্দত বিহ্বল হৈ উঠে আৰু পুষ্পবৰ্ষণ কৰে। হঠাৎ এই অগণন পুষ্পৰ বৰষুণ দেখি বিস্ময়ত অভিভূত হৈ সত্যভামাই একো ধৰিব নোৱাৰি শ্ৰীকৃষ্ণক সুধিলে—

'স্বামী, আমি কোন স্থানত উপস্থিত হৈছোঁহি? মই একোকে ধৰিব পৰা নাই। এই স্থানৰ লগত মোক পৰিচয় কৰাই দিয়ক।'

শ্ৰীকৃষ্ণই মৃদু হাঁহিৰে উত্তৰ দিলে—

'দেৱী-এই ঠাই হৈছে অমৰাৱতী। আমাৰ বিজয়ত দেৱতাসকলে আনন্দ প্ৰকাশ কৰি পুষ্প বৰ্ষণ কৰি আমাক স্বৰ্গলৈ স্বাগতম জনাইছে।'

এই কথা শুনি সত্যভামাৰ মুখ উজ্জ্বল হৈ উঠিল। তেতিয়াই আকাশত এক উজ্জ্বল পোহৰ দেখি তেওঁ আচৰিত হৈ আকাশলৈ চাই থাকিল। এজোপা গছে আকাশখন পোহৰাই আছে। তেওঁ গছজোপা চিনিব নোৱাৰি শ্ৰীকৃষ্ণক সুধিলে—

'স্বামী, আকাশখন যে পোহৰাই আছে সেইজোপা কি গছ?'

তেওঁৰ উত্তেজনা আৰু কৌতূহল দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই উত্তৰ দিলে—

'দেৱী-সেইজোপাই পাৰিজাত। যাৰ বাবে তুমি ইয়ালৈ আহিছা।'

পাৰিজাত ফুলৰ বৃক্ষজোপা দেখা পাই সত্যভামা আনন্দিত হৈ

উঠিল। ক'লে—

'মোৰ মনৰ ইচ্ছা আজিহে পূৰ্ণ হ'ল। এই পাৰিজাত ফুল লৈ মই এতিয়া সতিনীৰ মাজত লাহ-বিলাহত আনন্দেৰে ঘূৰি ফুৰিব পাৰিম।'

শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু সত্যভামাৰ মাজত এনেদৰে বাৰ্তালাপ হৈ থাকোঁতেই দেৱতাসকলৰ সৈতে ইন্দ্ৰ আগবাঢ়ি পূৰ্ণ উলাহেৰে শ্ৰীকৃষ্ণক আদৰিলে। ইন্দ্ৰৰ পত্নী শচীয়ে আনন্দতে সত্যভামাক আঁকোৱালি ল'লে। ইন্দ্ৰই শ্ৰীকৃষ্ণক মধুৰ বচনেৰে সম্ভাষণ জনাই ক'লে—

'কৃষ্ণ, আপোনাৰ বীৰত্বৰ ফলত পাপী নৰকাসুৰ বিনাশ হ'ল আৰু আপোনাৰ দয়াৰ ফলত আমি ৰক্ষা পৰিলো। আপুনি আমাৰ ওপৰত যি উপকাৰ কৰিলে তাৰ ঋণ কোনোদিনেও শোধ কৰিব নোৱাৰিম।'

ইন্দ্ৰৰ মধুৰ সম্ভাষণত শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু সত্যভামা আনন্দিত আৰু বিমোহিত হ'ল। তাৰ পাছত শ্ৰীকৃষ্ণই অদিতিক প্ৰণাম জনাই নৰকাসুৰে কাঢ়ি নিয়া অমৃতবৰ্ষি কুণ্ডলযোৰ তেওঁৰ হাতত ঘূৰাই দিলে। তেতিয়াহে অদিতিয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰকৃত পৰিচয় উপলব্ধি কৰিলে। তেওঁৰ অন্তৰৰ দৃষ্টিয়ে উপলব্ধি কৰিলে যে শ্ৰীকৃষ্ণ কোনো সাধাৰণ মানুহ বা দেৱতা নহয় বৰং তেওঁ হৈছে ভগৱানৰ অৱতাৰ। তেওঁৰ হৃদয় পৰম ভক্তি আৰু কৃতজ্ঞতাৰে উথলি উঠিল। নম্ৰ কণ্ঠে শ্ৰীকৃষ্ণক ক'লে—

'হে জয় সাগৰ, অসুৰৰ বিনাশকাৰী, সংসাৰৰ বন্ধন ছেদ কৰোঁতা পৰমেশ্বৰ-আপুনি মহান। আমাৰ একমাত্ৰ প্ৰাৰ্থনা, আপোনাৰ চৰণত আমাক স্থান দিয়ক।'

দেৱমাতা অদিতিয়ে তেওঁক ঈশ্বৰ জ্ঞান কৰা বুলি অনুভৱ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক মায়াৰ প্ৰভাৱেৰে মোহিত কৰি ক'লে—

'আপুনি আমাক আশীৰ্বাদ কৰক।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ ব্যৱহাৰত মোহিত হৈ অদিতিয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক মৰমেৰে আঁকোৱালি ক'লে—

'পুত্ৰ কৃষ্ণ, তুমি দীৰ্ঘায়ু হোৱা। মই আশীৰ্বাদ দিছোঁ যে তোমাক কোনো দেৱতা বা অসুৰে জিকিব নোৱাৰে। তুমি সদায় বিজয়ী হ'বা।'

এই বৰ দি অদিতিয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ পৰা বিদায় ল'লে। তাৰ পাছত

শ্ৰীকৃষ্ণই বৰুণ দেৱতাক তেওঁৰ হেৰুৱা ছত্ৰ আৰু মণি পৰ্বত ঘূৰাই দিলে। দেৱতাসকলে নিজৰ হেৰুৱা ধন-সম্পত্তি পুনৰ লাভ কৰি আনন্দৰে শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰণাম জনালে আৰু কৃতজ্ঞতাৰে বিদায় ল'লে।

ইফালে শ্ৰীকৃষ্ণে পাৰিজাত ফুলৰ কথা উল্লেখ নকৰাৰ বাবেই সত্যভামা জ্বলি-পকি উঠিল। তেওঁ ক্ৰোধেৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাপোৰত ধৰি ক'লে—

'পাৰিজাত নোলোৱাকৈ এতিয়া ক'লৈ যাব ওলাইছে-আপোনাক বুজিলৈ বৰ টান।'

সত্যভামাই পাৰিজাত ফুলৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়াত মুহূৰ্ততে শ্ৰীকৃষ্ণই নাৰদক নিৰ্দেশ দি ক'লে—

'মুনিৰাজ-আপুনি ইন্দ্ৰৰ ওচৰলৈ গৈ মোৰ প্ৰিয়াৰ বাবে পাৰিজাত ফুলৰ বৃক্ষজোপি লৈ আনক।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ আজ্ঞা অনুসৰি নাৰদে গৈ ইন্দ্ৰক সত্যভামাৰ বাবে পাৰিজাত ফুলৰ বৃক্ষজোপা বিচাৰিলে। মানৱী সত্যভামাৰ বাবে দেৱলোকৰ দুষ্প্ৰাপ্য পাৰিজাত বিচৰা শুনি দেৱী শচী জ্বলি-পকা হৈ উঠিল। তেওঁ ক্ৰোধৰে ক'লে—

'অ' মোৰ অভগা কপাল। এগৰাকী মানৱীৰ বাবে পাৰিজাত দাবী কৰে— তাকো মোৰ ওচৰত। শুনক মুনিবৰ— যেতিয়া অনেক পুণ্য কৰি, অম্ৰাৱতীৰ অধিকাৰী হোৱা যায় তেতিয়াহে পাৰিজাত পৰিধান কৰিব পাৰি। আমি মানৱী সত্যভামাক পাৰিজাত ফুল দিব নোৱাৰোঁ।'

শচীৰ কথাত হয়ভৰ দি ইন্দ্ৰয়ো ক'লে—

'ঋষিৰাজ-পাৰিজাত হ'ল দেৱতাৰ স্ত্ৰীৰ সম্পদ, তেওঁলোকৰ ঐশ্বৰ্য। এই সম্পদ কিদৰে মানৱক দিব পাৰি। শ্ৰীকৃষ্ণই এইবোৰ সকলো জানে, আপুনি তেওঁক বুজাই কওকগৈ।'

ইন্দ্ৰ আৰু শচীৰ উত্তৰ লৈ নাৰদ শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ উভতি আহিল আৰু ক'লে—

'হে কৃষ্ণ, আপুনি কি কাৰণে মোক পাৰিজাত ফুল আনিব ক'লে। মই ফুল বিচাৰি লজ্জিত হ'লোঁ। মোক পাৰিজাত ফুল দিয়া দূৰৰ কথা

শচীয়ে দেৱী সত্যভামাক কটু ভাষাৰে নিন্দাহে কৰিলে। হে কৃষ্ণ, দেৱী সত্যভামাক নিন্দা শুনি তাৰ অপমানত মোৰ হৃদয় কঁপি উঠিছে।'

নাৰদৰ মুখত শচীয়ে সত্যভামাক নিন্দা কৰা বুলি শুনি সত্যভামা ক্ৰোধত কঁপিবলৈ ধৰে। তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক অভিমান কৰি ক'লে—

'স্বামী, আপোনাৰ লগত ইমান দূৰলৈ আহি মই ভুল কৰিলোঁ। দানৱৰ জীয়ৰী শচীয়ে মোক অপমান কৰিলে। প্ৰাণনাথ- এতিয়া কিয় সময় নষ্ট কৰি আছে? এতিয়াই গৈ পাৰিজাত লৈ আহক।'

নাৰদেও সত্যভামাৰ কথাত হয়ভৰ দি শ্ৰীকৃষ্ণক পাৰিজাত আনিবলৈ ক'লে। দুয়োৰে অনুৰোধত শ্ৰীকৃষ্ণই পাৰিজাত বৃক্ষজোপা উঘালি লৈ আনিলে। শ্ৰীকৃষ্ণই পাৰিজাত বৃক্ষ হৰণ কৰা দেখি পহৰীয়াসকলে হৈ-চৈ কৰি উঠিল। পহৰীয়াসকলে হৈ-চৈ কৰাত সত্যভামাই স্পষ্টভাৱে ঘোষণা কৰিলে—

'কি চাই আছা তোমালোকে-যোৱা শচীক এই সংবাদ দিয়াগৈ যে সত্যভামাই পাৰিজাত বৃক্ষ লৈ গৈছে। এতিয়া যদি শক্তি আছে তেন্তে পাৰিজাত বৃক্ষ মোৰ হাতৰ পৰা কাঢ়ি লওক।'

পহৰীয়াসকলে গৈ ইন্দ্ৰ আৰু শচীক প্ৰণাম কৰি ক'লে—

'হে মাতা শচী-আপোনাৰ পাৰিজাত বৃক্ষ সত্যভামাই হৰণ কৰিলে। আমি আপোনাসবক জনালো— যি ভাল দেখে কৰক।

পাৰিজাত হৰণ কৰা বুলি শুনি শচী ক্ৰোধিত হ'ল। ক্ৰোধৰ বশৱৰ্তী হৈ ইন্দ্ৰক উপহাস কৰি ক'লে—

'হে স্বামী— আপোনাৰ উপস্থিতিতেই এটি মানৱে মোৰ পাৰিজাত হৰণ কৰি লৈ গ'ল। ধিক্ আপোনাৰ শক্তি আৰু বিক্ৰম-ধিক্কাৰ আপোনাৰ ব্ৰজ।'

খং আৰু অপমানত শচী অভিমানী হৈ উঠিল আৰু ইন্দ্ৰৰ ওচৰত কান্দিব ধৰে। প্ৰিয়া শচীয়ে কন্দা দেখি ইন্দ্ৰই তেওঁক সান্ত্বনা দি ক'লে—

'প্ৰিয়ে, শোক-তাপ সকলো ত্যাগ কৰা। মই এতিয়াই কৃষ্ণক পৰাস্ত কৰি পাৰিজাত ওভতাই আনিম। তেওঁ মোৰ বিক্ৰমৰ আগত কোন কূটা?'

ইন্দ্ৰই যুদ্ধৰ বাবে সুসজ্জিত হৈ দেৱগণ আৰু শচীৰ সৈতে ঐৰাৱতৰ

পিঠিত উঠি শ্ৰীকৃষ্ণক খেদি আহিল। শ্ৰীকৃষ্ণৰ সন্মুখত উপস্থিত হোৱাৰ লগে লগে শচীয়ে সত্যভামাক কটু কথা শুনাই ক'লে—

'ঐ সত্যভামা! তই মানৱী হৈ আমাৰ পাৰিজাতলৈ হাবিয়াস কৰিলি। বৰ ভুল কৰিলি। তোৰেই দুৰ্ভাগ্য, যদি স্বামী ইন্দ্ৰৰ বজ্ৰৰ আঘাতত মৰিবলৈ মন নাই তেন্তে সোনকালে ওভোতাই দে। তই তোৰ স্বামীক লৈ কিমান গৰ্ব কৰিবি? তেওঁ ইন্দ্ৰৰ আগত কোন কুটা? সত্যভামা, তোৰ স্বামী শ্ৰীকৃষ্ণ কি হয় মই সকলো জানো। তেওঁৰ বাবে গোকুলত কোনো স্ত্ৰীয়ে শান্তিৰে থাকিব নোৱাৰিলে। এনেকুৱা অনাচাৰী স্বামী শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওপৰত গৰ্ব কৰি আমাৰ পাৰিজাত হৰণ কৰিছ। ভালে ভালে ওভতাই দে নহ'লে সমূলি নাশ হ'বি।'

সত্যভামাই শচীৰ গৰ্বিত বাক্য শুনি খঙত কম্পিত হ'ল। ক্ৰোধেৰে শচীক উদ্দেশ্যি ক'লে—

'ঐ শচী-তই কি ক'লি, মোৰ স্বামী সাধাৰণ মানুহ? মোৰ স্বামী হ'ল জগতৰ পতি-যাৰ নাম স্মৰণ কৰিলেই মহা মহা পাপীয়েও সংসাৰৰ জন্ম আৰু মৃত্যুৰ চক্ৰৰ পৰা ৰক্ষা পৰে, তেওঁকেই তই ইমান নিন্দা কৰিছ। নিলাজী, তই মৰি নাযাৱ কিয়? তোৰ স্বামী ইন্দ্ৰৰ কথা ক'বলৈও ঘৃণা ওপজে। আমি দেখা নাই জানো, স্বৰ্গৰ বেশ্যাও তোৰ স্বামীৰ বাবে কম হ'ল। তোৰ স্বামীয়ে কি কৰিলে, গৌতম ঋষিৰ ভাৰ্য্যা অহল্যাকো মায়া কৰি জাত ভ্ৰষ্ট কৰিলে। তাৰ বিষয়ে আৰু কি ক'ম। ঐ দানৱীৰ জী, মোৰ আগত তোৰ ইমান দৰ্প অহংকাৰ উচিত নহয়। মই পাৰিজাত হৰণ কৰি দেখুৱাই দিলোঁ। এতিয়া যদি তোৰ স্বামীৰ সাহস থাকে যুদ্ধ কৰি পাৰিজাত উদ্ধাৰ কৰি লওক। চাওঁ কিমান দৰ্প আৰু শক্তি আছে।'

সত্যভামাৰ ককৰ্থনা শুনি শচীয়ে ক্ৰোধে-অপমানে অভিমানী হৈ ইন্দ্ৰক ক'লে—

'স্বামী দেৱৰাজ, আপোনাক ধিক্কাৰ দিছোঁ। এগৰাকী মানৱীৰ অপমান কেনেকৈ সহ্য কৰি আছে? দেখিছোঁ আপোনাৰ গাত পুৰুষৰ কোনো লক্ষণেই নাই।'

শচীৰ এই কটুকথাত ইন্দ্ৰ ব্যথিত হ'ল। ক্ৰোধত অগ্নিগৰ্ভ হৈ তেওঁ

যুদ্ধৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণৰ সন্মুখত উপস্থিত হ'ল। শ্ৰীকৃষ্ণেও ইন্দ্ৰক দেখি যুদ্ধৰ বাবে সাজু হ'ল। ইন্দ্ৰই দৰ্পৰে ক'লে—

'যাদৱ, শচীৰ পাৰিজাত হৰণ কৰিবলৈ কেনেকৈ সাহস পালে? ওভতাই দিয়ক, নহ'লে এই তীক্ষ্ণতৰ শৰত আপোনাৰ প্ৰাণ যাব।'

এইদৰে বাক্য বিনিময়ৰ পাছত ইন্দ্ৰ আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাজত তীব্ৰ যুদ্ধ আৰম্ভ হ'ল। দেৱতা বিজয়ী শ্ৰীকৃষ্ণই হেলাৰঙে ইন্দ্ৰক সকলো যুদ্ধত পৰাজিত কৰিলে। বাৰে বাৰে পৰাজিত হৈয়ো ইন্দ্ৰৰ দৰ্প চূৰ্ণ নোহোৱাত শ্ৰীকৃষ্ণই সুদৰ্শন চক্ৰেৰে ইন্দ্ৰক বধ কৰিবলৈ সাজু হ'ল। তাকে দেখি আতংকত ইন্দ্ৰই যুদ্ধ ক্ষেত্ৰ এৰি পলাবলৈ বিচাৰিলে। ইন্দ্ৰৰ দুৰৱস্থা দেখি সত্যভামাই ইন্দ্ৰক তীব্ৰ ব্যঙ্গৰে ক'লে—

'ঐ পুৰন্দৰ! দেৱতাৰ ৰজা হৈ এজন মানৱৰ ভয়ত পলোৱাটো লাজৰ কথা নহয় নে? আপোনাৰ আগত শচীয়ে লাহ-বিলাহ কৰি পাৰিজাত নিজৰ খোপাত গুজি অহংকাৰত গংগাটোপ হৈ থাকে যেন আপুনি ভয়ংকৰ বীৰ। আপোনাক দেখুৱাই শচীয়ে কিমান অহংকাৰ কৰিলে। এতিয়া সাধাৰণ মানৱৰ পৰাওনো পাৰিজাত জোপাও কাঢ়ি নিব নোৱাৰেনে? মৰি নাযায় কিয়?'

ইন্দ্ৰক সত্যভামাই নিন্দা কৰা শুনি ইন্দ্ৰই অতি দুখ পালে। ক্ৰোধ আৰু গ্লানিৰ মাজত নিজৰ হীন অৱস্থাৰ বোধ কৰি তেওঁ মৃদুভাৱে ক'লে—

'সত্যভামা, তুমি যে বাকপটু নাৰী সেই কথা মই ভালদৰে উপলব্ধি কৰিছোঁ। কিন্তু কি কাৰণে মোক ইমান ককৰ্থনা কৰিছা? মইনো কাৰ ওচৰত পৰাজিত হৈছোঁ? মই তেওঁৰ ওচৰতহে পৰাজিত হৈছোঁ যি জনক কোটি কোটি ব্ৰহ্মাণ্ড, ব্ৰহ্মা, মহেশে অনৱৰতে প্ৰণাম কৰে। তেওঁৰ ওচৰত পৰাজিত হোৱাটো কোনো ডাঙৰ কথা নহয়। ইয়াত লাজ কৰিব লগা একো নাই।'

ইন্দ্ৰই নিজকে গৰিহণা দি কৰযোৰ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণক দণ্ডৱত প্ৰণাম কৰি স্তুতি কৰি ক'লে—

'হে জয় জয় দেৱ, জয় হওক। হে গোবৰ্ধনধাৰী, ভকতৰ বান্ধৱ, বিষধৰ কালিৰ অহংকাৰ নাশ কৰোঁতা, ত্ৰিভুবনপতি, মায়াৰ সংসাৰত মোহিত

হৈ মই অন্ধ হ'লোঁ। আপোনাৰ সৈতে যুদ্ধ কৰিলোঁ। মোৰ অপৰাধ ক্ষমা কৰক।'

ইন্দ্ৰৰ অহংকাৰ চূৰ্ণ হোৱাত তথা শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণত শৰণ লোৱাত শ্ৰীকৃষ্ণই হাঁহি হাঁহি ক'লে—

'আপোনাৰ মন এতিয়া পৱিত্ৰ আৰু নিৰ্মল হ'ল। মই বৰ সন্তুষ্ট। তাতে আপুনি আমাৰ জ্যেষ্ঠ ভাতৃ, আপোনাৰ কি দোষ ধৰিম। নিশ্চিন্তে থাকক।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিৰ্ভয় বাণী শুনি ইন্দ্ৰই আনন্দ মনেৰে শ্ৰীকৃষ্ণক পাৰিজাত উপহাৰ দিলে। ইন্দ্ৰৰ অনুমতিক্ৰমে পাৰিজাত লৈ শ্ৰীকৃষ্ণই সত্যভামাৰ সৈতে দ্বাৰকালৈ গমন কৰিলে।

ইফালে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয় বাৰ্তা শুনি সম্পূৰ্ণ দ্বাৰকাপুৰী আনন্দত উলহ-মালহেৰে উজলি উঠিল। ঠায়ে ঠায়ে জয়-ডঙ্কা বাজিবলৈ ধৰিল। স্বামীৰ বিজয় সংবাদত ৰুক্মিণী আনন্দত আত্মহাৰা হৈ পৰিল। শ্ৰীকৃষ্ণই দ্বাৰকাত প্ৰৱেশ কৰাৰ লগে লগে ৰুক্মিণীয়ে তেওঁক সশ্ৰদ্ধে প্ৰণাম জনালে। শ্ৰীকৃষ্ণই আনন্দিত মনে তেওঁক আঁকোৱালি ধৰিলে। ৰুক্মিণীক দেখি সত্যভামাই গৰ্বৰে ক'লে—

'ৰুক্মিণী, মোৰ সৌভাগ্যৰ কথা কি কম! তুমিতো স্বামীৰ পৰা এপাহহে পাৰিজাত ফুল লাভ কৰিলা, কিন্তু মোৰ বাবে তেওঁ পাৰিজাত বৃক্ষজোপাকে উঠাই আনিলে।'

সত্যভামাৰ এই ধৰণৰ গৰ্বমিশ্ৰিত বক্তব্য শুনি ৰুক্মিণীয়ে সৰলভাৱে ভক্তিৰ গৌৰৱ কীৰ্তন কৰি উত্তৰ দিলে—

'সত্যভামা, তুমি কি ক'লা! জগতৰ সদগুৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণত সেৱা কৰাটোহে আটাইতকৈ দুঃসাধ্য আৰু পবিত্ৰ সাধনা। তেওঁৰ চৰণত স্থান পালে, পাৰিজাতৰ দৰে ইন্দ্ৰলোকৰ বস্তুবোৰৰ মূল্য নাথাকে।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰেমভক্তিত ৰুক্মিণী মতলীয়া হৈ পৰিল। তেওঁৰ চকুত তৃপ্তিৰ অশ্ৰু উজ্বলি উঠিল। ইফালে পাৰিজাত বৃক্ষ লাভত সত্যভামা আনন্দত মত্ত হৈ উঠিল। তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক নিজহাতে পাৰিজাত ফুলৰ বৃক্ষ তেওঁৰ গৃহৰ ওচৰত ৰোপণ কৰিবলৈ অনুৰোধ জনালে। শ্ৰীকৃষ্ণয়ো

সত্যভামাৰ অনুৰোধ ৰক্ষা কৰি পাৰিজাত বৃক্ষ সত্যভামাৰ গৃহৰ কাষত ৰোপণ কৰিলে। এনেদৰে তেওঁ পত্নীৰ মনোবাঞ্ছা পূৰ্ণ কৰিলে।

মুঠ তিনিটা কাহিনী সন্নিবিষ্ট পাৰিজাত হৰণ নাটখনি শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে ভায়েক ৰামৰায়ৰ অনুৰোধক্ৰমে ৰচনা কৰে। নাটখনিত সন্নিৱিষ্ট তিনিটা কাহিনী হ'ল ক্ৰমে নৰকাসুৰ বধ, পাৰিজাত হৰণ আৰু দেৱৰাজ ইন্দ্ৰৰ পৰাজয়। নাটখনিৰ মূল বিষয়বস্তুৰ আধাৰ হ'ল অহংকাৰ, গৰ্বৰ পৰাজয় আৰু ভক্তিৰ জয়।

■■■

কেলি গোপাল বা ৰাসক্ৰীয়া

শৰৎকালৰ জোনাক নিশাৰ কথা। শ্ৰীকৃষ্ণই দ্বিধাহীন হৈ বাঁহী বজাবলৈ ধৰে। কোটি কোটি কামদেৱৰো দৰ্প হৰণ কৰিব পৰা শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰূপত সকলো মোহিত হ'ল। তেওঁৰ মোহনীয়া বাঁহীৰ সুৰে গোপীসকলৰ হৃদয় স্পন্দিত কৰি তোলে। তেওঁলোকে নিজৰ সংসাৰ, পতি-পুত্ৰ, আৰু ঘৰুৱা কাম-কাজ এৰি উদ্দামভাবে শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ দৌৰি আহিল। অন্যহাতে বহুজনী গোপীয়ে স্বামী পুত্ৰৰ বাধা নেওচি সংসাৰৰ বন্ধন ভংগ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ ওলাই আহিব পৰা নাছিল বাবেই তেওঁলোকৰ অন্তৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰেম আৰু বিৰহত জ্বলি উঠে। কিছুমানে এনে অশেষ মৰ্মান্তিক বিৰহ যন্ত্ৰণাৰ মাজতো তেওঁৰ নাম সুঁৱৰি প্ৰাণ ত্যাগ কৰে আৰু পৰম গতি অৰ্জন কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰেম ভক্তিৰ সাগৰত মজি যিসকল গোপী তেওঁৰ ওচৰলৈ বাধা নেওচি আহিব পাৰিলে তেওঁলোকৰ সৈতে ধেমালি কৰাৰ মনেৰে তেওঁ তেওঁলোকক প্ৰশ্ন কৰিলে—

'এই নিশা ইয়ালৈ আহিছা কিয়? গোকুলত কিবা হৈছে নেকি?'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ কথা শুনি গোপীসকলে ক'লে—

'নাই, তেনেকুৱা একো হোৱা নাই।'

তেওঁলোকক শ্ৰীকৃষ্ণই আকৌ প্ৰশ্ন কৰে—

'তেন্তে এই নিশা মোৰ ওচৰলৈ আহিলা কিয়?'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰশ্নত গোপীসকল লাজতে তলমূৰ কৰে। তেওঁলোকৰ চকুত লাজ, মুখত মৌনতা। এই মুহূৰ্তত তেওঁলোকৰ অন্তৰত গোপন প্ৰেম-ভক্তি জন্মে। গোপীসকলৰ মনোভাৱ উপলব্ধি কৰি, শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকৰ ভক্তিৰ গভীৰতা পৰীক্ষা কৰিবলৈ কয়—

'তোমালোকে এই নিশাভাগত মোক লগ কৰিবলৈ এই বনৰ মাজলৈ আহিছা। ইফালে চাওঁগে তোমালোকৰ পতি-পুত্ৰ, পিতা-মাতাসকলে তোমালোকক ঘৰত বিচাৰি নাপাই চিন্তান্বিত হৈছে। যোৱা, ঘৰলৈ যোৱাগৈ আৰু তেওঁলোকৰ চিন্তা দূৰ কৰা। ইয়াত আৰু বেছি সময় থকাতো উচিত নহয়।'

কাম আৰু ভক্তি সাগৰত ডুবি থকা গোপীসকলে বহিৰ্দৃষ্টিৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ কথাৰ সাৰমৰ্ম উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰিলে। তেওঁলোক শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে মিলনত আশাবাদী আছিল, কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখত নিৰাশবাণী শুনি তেওঁলোকে অন্তৰত আঘাত পায়। ইজনীয়ে সিজনীক কোৱা-কুই কৰিলে—

'কি কৈছে শুনিছানে? আমি ইমান মৰম আৰু ভক্তিৰে আকুল হৈ তেওঁৰ ওচৰলৈ আহিলোঁ, অথচ তেওঁ আমাৰ অনুভৱৰ আদৰ নকৰিলে। উল্টা আমাক ঘৰলৈ উভতি যাবলৈ কৈছে। তেওঁৰ মন-ভাৱ বুজাটো খুবেই কঠিন।'

তেওঁলোকে তেনেকৈ ইজনীয়ে-সিজনীৰ লগত চিন্তিত ভাবে কথোপকথন কৰি থকা দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই আকৌ মাত লগালে। কোমল অথচ গম্ভীৰভাৱে ক'লে—

'এতিয়া আৰু কি উপভোগ কৰিবলৈ বাকী থাকিল? বৃন্দাবনৰ ফুলেৰে সুশোভিত সৌন্দৰ্য ইতিমধ্যে উপভোগ কৰিলা। ইফালে যেনেকৈ বতাহ-বৰষুণ আহিব ধৰিছে, অতি সোনকালে যমুনা বাঢ়িনী পানীৰে ভৰি পৰিব। গতিকে তোমালোকে শীঘ্ৰে এই স্থান ত্যাগ কৰাটো উচিত। তদুপৰি তোমালোকে ইয়াত থাকিলে আনে মোৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰতে আঙুলিও উঠাব।

ইফালে চাগৈ তোমালোকৰ পতি-পুত্ৰ আৰু পৰিয়ালৰ লোক নিশ্চয় এতিয়ালৈকে উদ্বিগ্ন হৈ তোমালোকক বিচাৰি আছে। যদি তেওঁলোকে গম পায় যে তোমালোকে এই নিশা মোৰ সৈতে বনত আছা, তেন্তে তোমালোকে অপবাদহে পাবা। গতিকে কওঁ-ঘৰলৈ উভতি যোৱাটোহে যুক্তিসংগত কাৰ্য।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই যুক্তিপূৰ্ণ অথচ নিৰাশামূলক বক্তব্য শুনি গোপীসকল অন্তৰ দুখত মুহ্যমান হ'ল। তেওঁলোকৰ মনৰ কামনা পূৰণ নোহোৱাৰ আশংকাত তেওঁলোক চিন্তান্বিত হ'ল। মুখমণ্ডলত বিষাদৰ ছাঁ পৰিল। অচিন আবেগত তেওঁলোকৰ বুকু ভেদি নিশ্বাস ওলাল, ওঁঠ শুকাই গ'ল। গোপীসকলৰ মুখমণ্ডল এনেকৈ সলনি হ'ল যেনেকৈ নিয়ঁৰ পৰিলে পদুমফুল সংকুচিত হয়। কি ভাল, কি বেয়া, একো বিচাৰ কৰিব নোৱাৰি ভৰিৰ বুঢ়া আঙুলিৰ নখেৰে মাটি খুঁচি খুঁচি উদাস হৈ কিবা চিন্তা কৰিব ধৰিলে। কিছুসময় তেনেদৰে থাকি নিজৰ শোক- তাপ সম্বৰণ কৰিবৰ বাবে আঁচলেৰে মুখমণ্ডল মচি ল'লে। শ্ৰীকৃষ্ণক ক'লে—

'আপোনাৰ বাঁহীৰ সুৰত মোহিত হৈ পতি-পুত্ৰ সকলো ত্যাগি আপোনাৰ কাষলৈ আহিছোঁ। আপুনি আমাক আঁকোৱালি লোৱাৰ সলনি উভতি যাবলৈ কৈছে। আপুনি যিয়েই নকওক কিয় আমি আপোনাক পাহৰিব নোৱাৰোঁ। আপোনাৰ মুখমণ্ডলৰ বাহিৰে আমাৰ চকুৱে আন একো দৰ্শন কৰিব নিবিচাৰে। আমাৰ কাণে আপোনাৰ মুখৰ বাক্যৰ বাহিৰে আন একো কথা শুনিব নিবিচাৰে। আপোনাৰ চৰণ ত্যাগ কৰি আগবঢ়াটো আমাৰ পক্ষে অসম্ভৱ। তেনেস্থলত ব্ৰজলৈ গৈ আমি কৰিম কি? ধৰ্ম, অৰ্থ, কাম, মোক্ষ- এই সকলো আপোনাৰ চৰণ সেৱাতেই পূৰ্ণ হয়। আপোনাক ত্যাগ কৰা মানে নিজৰ প্ৰাণ ত্যাগ কৰা। আপোনাৰ চৰণ আমি ত্যাগ কৰিব নোৱাৰোঁ। আজি আপোনাৰ বাঁহীৰ সুৰে আমাৰ মন মোহিত কৰিলে। আমাক পৰিত্যাগ নকৰি কৃপা কৰক। আমি প্ৰেমৰ আশাত আপোনাৰ চৰণলৈ আহিছোঁ। তেনেস্থলত আপুনি কিয় এনেদৰে কঠোৰ বচন কৈ আমাক নিৰাশ কৰিছে?'

গোপীসকল এই প্ৰগাঢ় অৱস্থা হোৱা দেখি ভকতবৎসল শ্ৰীকৃষ্ণৰ

হিয়াই আৰু নসহিলে। তেওঁ গোপীসকলৰ অন্তৰৰ গভীৰ ভক্তি আৰু নিঃস্বাৰ্থ প্ৰেম অনুভৱ কৰি স্নেহ আৰু মৰমত আকুল হৈ পৰিল। তৎক্ষণাৎ শ্ৰীকৃষ্ণই উঠি গোপীসকলৰ ওচৰলৈ আগবাঢ়ি গ'ল। নিজৰ পীত বস্ত্ৰৰে গোপীসকলৰ চকুলো মচি দিলে আৰু স্নেহভৰা স্বৰে ক'লে—

'গোপীসকল, তোমালোক মোৰ পৰম ভক্ত। মোৰ পৰম ভক্তসকল মোৰ প্ৰাণতকৈও অধিক প্ৰিয়। ইমান সময় মই তোমালোকৰ সৈতে ধেমালিহে কৰিছিলোঁ। সঁচাকৈ তোমালোক বুৰ্বক-মোৰ ধেমালিও নুবুজিলা। আজিৰ নিশা তোমালোকে যি কামনাৰে মোৰ ওচৰলৈ আহিছা তাক মই পূৰ্ণ নকৰাকৈ নাথাকো।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ মুখৰ পৰা ওলোৱা এই আশ্বাসবাণীৰে গোপীসকলৰ অন্তৰৰ দুখ যেন বৰষুণত নিৰ্বাপিত বনজুইৰ দৰে নিমিষতে শান্ত হ'ল। তেওঁলোকে আনন্দত নিমগ্ন হৈ শ্ৰীকৃষ্ণক আগুৰি ধৰিলে। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ স্নেহবচনেৰে গোপীসকলক সান্ত্বনা দিলে। তেওঁ তেওঁলোকৰ ভক্তি আৰু প্ৰেমৰ গভীৰতা হৃদয়েৰে অনুভৱ কৰি মৰমৰে তেওঁলোকক তৃপ্ত কৰিলে। এই আনন্দময় মিলনৰ মাজতেই কাৰোবাৰ খোপা খুলি পৰে, কাৰোবাৰ কাঁচলি ছিঙি যায়, আৰু কাৰোবাৰ ডিঙীৰ হাড় ছিঙি যায়। শ্ৰীকৃষ্ণই কাৰোবাক কোমল চুম্বনেৰে, কাৰোবাক আলিঙ্গনেৰে, আৰু কাৰোবাক স্নেহস্পৰ্শেৰে গোপীসকলৰ হৃদয়ৰ গোপন ইচ্ছাবোৰ পূৰ্ণ কৰে। এইদৰে তেওঁ তেওঁলোকৰ অন্তৰৰ প্ৰেম, ভক্তি আৰু কামনাক তৃপ্ত কৰে।

তেওঁলোক এনেদৰে নানা ক্ৰীড়াত ব্যস্ত হৈ থকোতেই শংখচূড় নামৰ কুবেৰৰ অনুচৰ এজন কামবাণত পীড়িত হৈ কোনোবা এজনী গোপীক অপহৰণৰ উদ্দেশ্য বনৰ মাজৰ পৰা ওলাই আহে— যেনেকৈ চন্দ্ৰক গ্ৰাস কৰিবৰ নিমিত্তে আহে ৰাহু। নিজৰ পথৰ কণ্টক শ্ৰীকৃষ্ণক ভয় খুৱাবৰ বাবে শংখচূড়ে হাতত শূল লৈ মাটিত গোৰ মাৰে। শংখচূড়ৰ গোৰত পৃথিৱী কঁপি উঠিল। শংখচূড়ৰ ভয়ংকৰ ৰূপ দেখি গোপীসকল আতংকত বিহ্বল হৈ উঠে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাম জপিবলৈ ধৰে। নিজৰ ভক্তসকলে ভয়ত ত্ৰাহি ভুৱন দেখা দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক আলিংগন কৰি নিৰ্ভয় প্ৰদান কৰিলে আৰু নিজৰ বল বিক্ৰম প্ৰদৰ্শন কৰি শংখচূড়ক তাৰ পৰা

খেদি পঠিয়াই। এই ভয়ংকৰ বিপদ আঁতৰাৰ পিছত বৃন্দাবনৰ নিশা পুনৰ শান্ত হয়। শ্ৰীকৃষ্ণই গোপীসকলৰ সৈতে আকৌ নানাবিধ ক্ৰীড়াত ব্যস্ত হ'ল। গোপীসকলে আনন্দ আৰু প্ৰেমত বিভোৰ হৈ শ্ৰীকৃষ্ণক আগুৰি ধৰিলে। তেওঁলোক শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে নানান ক্ৰীড়া, ধেমালি আৰু ৰস-আনন্দত মগ্ন হৈ পৰিল। এই ক্ৰীয়াৰ সুখৰ মুহূৰ্তবোৰত কেতিয়া গোপীসকলৰ গোপন অংগসমূহ কেতিয়া নিৰ্বস্ত্ৰ হ'ল তেওঁলোকে ধৰিবই নোৱাৰিলে। তেওঁলোকৰ গোপন অংগসমূহ নিৰ্বস্ত্ৰ হোৱাত গোপীসকল লাজত ৰঙা-চিঙা পৰি গ'ল। চতুৰ আৰু অনুভৱশীল শ্ৰীকৃষ্ণই সেই লাজৰ মুহূৰ্ত বুজি এক স্নেহময় হাঁহিৰে পৰিস্থিতিটো সহজ কৰি তোলে। তেওঁৰ মধুৰ কথোপকথন আৰু সজীৱ আচৰণে গোপীসকলৰ সংকোচক লাঘৱ কৰে। এইদৰে তেওঁলোক নিজৰ অগাধ ভক্তি আৰু মৰমেৰে শ্ৰীকৃষ্ণক আগত বশ কৰায়। শ্ৰীকৃষ্ণ তেওঁলোকৰ ওচৰত বশ হোৱা বুলি জ্ঞাত হোৱাত গোপীসকলৰ মনত গৰ্বৰ সৃষ্টিও হ'ল আৰু এই গৰ্বত গোপীসকলৰ বুদ্ধি ভ্ৰষ্ট হ'ল। ইজনীয়ে-সিজনীক ক'লে—

'শ্ৰীকৃষ্ণই এতিয়া আমাৰ ৰূপ-যৌৱন দেখি পৃথিৱীৰ আন সকলো বস্তু পাহৰিলে। এতিয়া কোনোপধ্যে তেওঁ আমাক ত্যাগ কৰিব নোৱাৰে। আমাৰ কোনো বাক্য পেলাব নোৱাৰে।'

মনলৈ নানা গৰ্ব ভাব অহাত গোপীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণক গণ্য নকৰি ভেমত গঙাটোপ গৈ ঘূৰি ফুৰিবলৈ ধৰে। গোপীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণৰ মৰম, অনুৰোধক আগৰ দৰে গুৰুত্ব নিদিয়াৰ মনোভাব পোহৰলৈ আহে। শ্ৰীকৃষ্ণই গোপীসকলৰ এই আচৰণ লক্ষ্য কৰি আকুলতাৰে প্ৰশ্ন কৰিলে—

'কি হ'ল, মোৰ প্ৰিয়সকল— যদি মই কিবা ভুল কৰিছোঁ, ক্ষমা কৰিবা। মোক প্ৰেমেৰে আগুৰি ধৰা- তোমালোকেই হ'লে মোৰ জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠ ধন।'

কিন্তু তেওঁৰ এই আন্তৰিক আৰু বিনম্ৰ অনুৰোধেও গোপীসকলৰ হৃদয় স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰিলে। অহংকাৰত মতলীয়া হৈ তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণক উপেক্ষাহে কৰিলে। গোপীসকলৰ পৰা উপেক্ষিত হৈ শ্ৰীকৃষ্ণ আকৌ ক'লে—

'যদি মোৰ কিবা ভুল হৈছে তেন্তে তাক ধৰি নাথাকিবা। তোমালোকৰ প্ৰেমত মোৰ মনটো বিচলিত হৈ পৰিছে। গতিকে মোক প্ৰেমেৰে আঁকোৱালি লোৱা।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই আবেগপূৰ্ণ অনুৰোধৰো উত্তৰ নোপোৱাত তথা গোপীসকলৰ অবহেলাই তেওঁক গভীৰভাৱে স্পৰ্শ কৰিলে। তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণৰ আৰু সহ্য নহ'ল। তেওঁ ভাবিলে— মোক কাষতে পাই গোপীসকলৰ গৰ্ব বাঢ়ি গ'ল। মই আঁতৰি গ'লেহে তেওঁলোকৰ মিছা গৰ্ব ভাঙিব আৰু প্ৰেম ভক্তি বাঢ়িব। এই ভাবনাৰে শ্ৰীকৃষ্ণই ৰাধাক লগত লৈ এক মুহূৰ্তত বাকী গোপীসকলক এৰি অন্তৰ্ধান হ'ল। শ্ৰীকৃষ্ণৰ হঠাৎ এই অন্তৰ্ধানতহে গোপীসকলৰ চেতনা আহিল। তেওঁলোকৰ গৰ্ব চূৰ্ণ হ'ল। তেওঁলোকে চিঞৰী-চিঞৰী কান্দিবলৈ ধৰে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শনৰ বাবে ব্যাকুল হৈ তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰাৰ্থনা কৰিলে—

'হে কৃষ্ণ, আমি অজ্ঞ। আমাৰ ত্ৰুটিৰ বাবে দয়া কৰি ক্ৰোধ নকৰিবা। আমি তোমাৰ দাসী। স্ত্ৰীৰ দোষ নধৰিবা— এইয়া নৃপতিৰ ধৰ্ম। আমাক পুনৰ দৰ্শন দিয়া, স্বামী! তুমি অবিহনে আমিবোৰ শূন্য।'

গোপীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণক বিচাৰিবৰ বাবে উপায় অৱলম্বন কৰিলে। কিন্তু তেওঁৰ দৰ্শন নোপোৱাৰ বেদনাই তেওঁলোকক বিৰহৰ অগ্নিত দগ্ধ কৰি তুলিলে। বিৰহত আকুল হৈ কান্দি কান্দি আকৌ ক'লে—

'আপোনাৰ অবিহনে আমি চাৰিওদিশে অন্ধকাৰ দেখিছোঁ। আপোনাৰ অবিহনে জীয়াই থকাটো অসম্ভৱ। আমি পাপিনীসকলে আপোনাৰ ওচৰত গৰ্ব কৰি ডাঙৰ অপৰাধ কৰিলোঁ। আপুনি দুখ মোচক, স্বামী। অনুগ্ৰহ কৰি আমাৰ দোষক ক্ষমা কৰি দিয়ক। আমি আপোনাৰেই দাসী। গতিকে কৃপা কৰি দৰ্শন দিয়ক।'

এইদৰে কান্দি-কান্দি তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণগান কৰিবলৈ ধৰিলে। প্ৰেম আৰু বিৰহৰ এই গভীৰতাই তেওঁলোকৰ হৃদয়ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি এক অগাধ ভক্তিৰ জন্ম দিলে। বৃন্দাবনৰ তৃণ-বৃক্ষক শ্ৰীকৃষ্ণৰ বাতৰি সুধিলে—

'হে বকুল, কদম, তুলসী-তোমালোক আমাৰ প্ৰিয় সখা। তোমালোকে শ্ৰীকৃষ্ণক দেখিছানে— তেওঁ কোন দিশে গ'ল? তেওঁৰ

অবিহনে আমি জীয়াই থাকিব নোৱাৰো।'

তৃণ-বৃক্ষৰ পৰা কোনো উত্তৰ নোপোৱাৰ দুখত তেওঁলোকে আকৌ উচ্চস্বৰে শ্ৰীকৃষ্ণক ধিয়ালে—

'হে প্ৰভু, অন্তৰৰ পৰা অনুৰোধ কৰিছোঁ— অনুগ্ৰহ কৰি, আমাক এবাৰ দৰ্শন দিয়ক।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলাৰ স্মৃতিত বিভোৰ হৈ তেওঁলোক নিজকে তেওঁৰূপে কল্পনা কৰি কেতিয়াবা তেওঁক সম্বোধন কৰি, এক আত্ম-ভক্তিৰ অভিনব ৰূপ গঢ়ি তুলে। এইদৰে পৰম ভাগ্যবতী গোপীসকলে অন্তৰৰ গভীৰতাৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে এক আত্মিক পৰিচয় গঢ়ি তুলে।

ইফালে ৰাধাক লৈ শ্ৰীকৃষ্ণই বনৰ মাজত বিচৰণ কৰি নানা ধৰণৰ ক্ৰীড়াত নিমগ্ন হ'ল। এনেদৰে বিভিন্ন ক্ৰীড়াত নিমজ হৈ থাকোঁতে ৰাধাই শ্ৰীকৃষ্ণক ক'লে—

'স্বামী কৃষ্ণ, মোৰ ভৰিত কাঁইটে বিন্ধিছে— মই আৰু খোজ কাঢ়িব নোৱাৰোঁ।'

শ্ৰীকৃষ্ণই হাঁহি হাঁহি উত্তৰ দিলে

'তেন্তে আহা, মোৰ বোকোচাত উঠা।'

সঁচাকৈ আচৰিত শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা। যিগৰাকী পুৰুষ চৈধ্য ভুৱনৰ অধিকাৰী, তেওঁৰ বোকোচাত উঠিব এগৰাকী সামান্য গোপী। যিগৰাকী পুৰুষৰ বাহন গৰুড় পক্ষী আজি সেইগৰাকী এগৰাকী গোপীৰ বাহন হ'ব। শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁৰ নিচিনা সামান্য গোপী এগৰাকীক ইমান সন্মান দিয়া দেখি ৰাধাৰ মনত গৰ্ব উপজিল। তেওঁ মনতে ভাবিলে—

'মোৰ সমান সৌভাগ্যৱতী আৰু কোনো নাই। নহ'লেনো আন সকলোবোৰ গোপীক ত্যাগ কৰি তেওঁ মোক এনেকৈ সান্নিধ্য দিয়ে নে?'

অংকাৰত মতিভ্ৰম হোৱা ৰাধাৰ মনলৈ আৰু কিবা-কিবি চিন্তা-ভাৱনা আহিল আৰু অহংকাৰত গংগাটোপ হৈ যি ঠাইত বৈ আছিল তাতেই বৈ থাকিল। ইফালে তেওঁৰ বোকোচাত উঠাৰ কথা কোৱাৰ পাছতো ৰাধা তেওঁৰ কাষলৈ নহাত শ্ৰীকৃষ্ণই ৰাধাক সুধিলে—

'কি হ'ল তোমাৰ, কি কাৰণে বৈ গ'লা?'

বুদ্ধিভ্ৰষ্টা হৈ ৰাধাই ক'লে—

'আপুনি সঁচাকৈ কঠিন হৃদয়ৰ পুৰুষ। মই খোজেই কাঢ়িব নোৱৰা হৈছোঁ, দেখা নাই। এতিয়া আৰু যাব নোৱাৰো। কিবা উপায় কৰি মোক লৈ যাওক।'

এই কথা শুনি শ্ৰীকৃষ্ণই বুজিলে— ৰাধাৰ অন্তৰ অহংকাৰত কলুষিত হ'ল। সঁচা প্ৰেমৰ স্থান দখল কৰিলে গৰ্বই। চঞ্চল মনৰ গোপীয়ে লাই পায় তেওঁকো গণ্য কৰিব বিচৰা নাই। সেয়ে শ্ৰীকৃষ্ণই কটাক্ষৰে ক'লে—

'তেন্তে ইমান সময় তাকেইনো কোৱা নাই কিয়? যদি খোজেই কাঢ়িব নোৱৰা, তেন্তে মোৰ কান্ধত উঠা।'

ৰাধাই শ্ৰীকৃষ্ণৰ কটাক্ষ বুজি নাপালে। পিন্ধি থকা কাপোৰ কোঁচাই তেওঁৰ কান্ধত উঠিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। ঠিক সেই মুহূৰ্ততেই শ্ৰীকৃষ্ণ হঠাৎ অন্তৰ্ধান হ'ল। তেতিয়াহে ৰাধাৰ গালৈ চেতনা আহিল। শ্ৰীকৃষ্ণ অন্তৰ্ধান হোৱাত ভয় আৰু আবেগেৰে বিহ্বল হৈ তেওঁ চকু পানী তিয়াই ক'লে—

'হে প্ৰভু-ক্ষমা কৰক। মই গৰ্বত অন্ধ হৈ বহুতেই ভুল কৰিলোঁ। মোক অনাথিনী নকৰিব-আপোনাৰ অবিহনে মই জীয়াই থাকিব নোৱাৰোঁ। দয়া কৰি মোক এবাৰ দৰ্শন দিয়ক।

ইফালে শ্ৰীকৃষ্ণৰ খোজে খোজে আহি আহি আন গোপীসকলে হঠাৎ ৰাধাৰ কান্দোন শুনি তেওঁৰ ওচৰ পালেহি আৰু তেওঁক আগুৰি ধৰি সুধিলে—

'কি হ'ল তোমাৰ? প্ৰাণ কৃষ্ণ ক'ত? তেওঁ কোন দিশে গ'ল?'

চকুপানী মচি দীঘল নিশ্বাস এটা ত্যাগ কৰি ৰাধাই কৰুণভাৱে উত্তৰ দিলে—

'কিনো ক'ম— কিনো ক'ম মই! মই অভাগিনীয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ মান-মৰ্যাদাক গণ্যই নকৰিলোঁ। তেওঁ মোক বোকোচাত উঠোৱাৰ কথা কওঁতে মই গৰ্বত অন্ধ হ'লোঁ। তেওঁৰ কান্ধত উঠিবলৈ গ'লোঁ। সেইকাৰণে বান্ধৱ কৃষ্ণই মোক এৰি কোন দিশে অন্তৰ্ধান হ'ল গমেই নাপালোঁ।'

এই কথা কৈ তেওঁ আকৌ কান্দিবলৈ ধৰিলে। ৰাধাৰ কথা শুনি গোপীসকলৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শনৰ আশা নিৰাশাত পৰিণত হ'ল। ৰাধাক লগত

লৈ সকলোৱে শ্ৰীকৃষ্ণক স্মৰণ কৰি যমুনাৰ বালিত নামিল। তাতে শোক আৰু বিৰহত আকুল হৈ তীব্ৰ আবেগৰে তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণক উদ্দেশ্যি ক'লে—

'আপোনাৰ জন্মই গোকুলক ধন্য কৰিলে। আপোনাৰ কৃপাতেই সকলোৱে জীৱন আনন্দেৰে ভৰি পৰিল। আমি জানো- আপুনি কেৱল যশোদাৰে পুত্ৰ নহয়। জগত পিতা ব্ৰহ্মাৰ অনুৰোধত আপুনি জগতখনক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ যশোদাৰ ঘৰত আবিৰ্ভাৱ হৈছেহি। আপুনি আমাক সকলোকে পুতনাকে ধৰি আন বহু ৰাক্ষস, বতাহ-বৰষুণৰ পৰা ৰক্ষা কৰি জীৱন দান দিছে। কিন্তু আজি কি কাৰণে এই নিশা বনৰ মাজত আমাক ত্যাগ কৰিলে? স্বামী, এনেদৰে আমাক ত্যাগ কৰাতো আপোনাৰ বাবে উচিত নহয়। আপোনাৰ চৰণৰ দাসী হ'বৰ বাবে আমি পতি-পুত্ৰ, গৃহ সকলো ত্যাগ কৰি আহিছোঁ। আমাক দৰ্শন দিয়ক। আপুনিয়েইতো আমাৰ জীৱন।' এইবুলি ঘনে ঘনে শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাম জপি জপি শ্ৰীকৃষ্ণক সুঁৱৰি গোপীসকল তেওঁৰ প্ৰেম ভক্তিত ডুব গ'ল।

তেওঁৰ প্ৰতি গোপীসকলৰ অকৃত্ৰিম প্ৰেম-ভক্তি দেখি শ্ৰীকৃষ্ণও তেওঁলোকৰ প্ৰেমত আকুল হ'ল। অভূতপূৰ্ব তেওঁৰ জগত ভুলোৱা ৰূপ ধৰি তৎক্ষণাৎ গোপীসকলৰ আগত দৰ্শন দিলে। হঠাৎ শ্ৰীকৃষ্ণক দেখা পোৱাৰ লগে লগে গোপীসকলৰ শোক-দুখ সকলো নাইকিয়া হ'ল। তেওঁলোকে আনন্দত শ্ৰীকৃষ্ণক আগুৰি ধৰিলে। কোনোবাই তেওঁক আলিংগন কৰিলে, কোনোবাই হাত-ভৰি মালিচ কৰি দিলে, কোনোবাই আঁচলেৰে বিচি দি আক্ষেপৰে ক'লে—

'আপুনি ইমান কঠোৰ। আমাক নিশা এই বনৰ মাজত এৰি কিয় অন্তৰ্ধান হৈছিল?'

গোপীসকলৰ আকুল দেখি শ্ৰীকৃষ্ণও আৱেগিক হৈ উঠিল। আৱেগত তেওঁৰ চকুৰ পানী ওলাই আহিল। পৰিস্থিতি যেতিয়া বেদনাৰে অধিক ভাৰাক্ৰান্ত হৈ পৰিল শ্ৰীকৃষ্ণই পৰিৱেশটোক পাতল কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। নিজৰ পীত বস্ত্ৰৰে গোপীসকলৰ চকুপানী মচি সান্ত্বনা কোমল কণ্ঠৰে ক'লে—

'নাকান্দিবা প্ৰিয়াসকল। তোমালোকৰ প্ৰেম-ভক্তিয়ে মোক অন্তৰৰ পৰা অভিভূত কৰি তুলিছে। তোমালোকৰ নিষ্কলুষ স্নেহে মোৰ মন বিদীৰ্ণ কৰিছে। মই নিজেও তোমালোকৰ আকুলতাত আকুল হৈ পৰিছোঁ। তোমালোক যি প্ৰেম আৰু নিৰ্মল ভক্তিৰে মোক স্মৰণ কৰিলা তাৰ ঋণ মই কেতিয়াও পৰিশোধ কৰিব নোৱাৰোঁ। সেয়েহে ক'লোঁ— দয়া কৰি দুখ নকৰিবা। মই আৰু কেতিয়াও তোমালোকক এৰি নাযাওঁ।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ আশ্বাসত গোপীসকলৰ মুখত হাঁহি ফুটি উঠিল। তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই আনন্দৰ উচ্ছ্বাসত উৎসাহেৰে ক'লে— 'আহা, আমি আকৌ একেলগে ৰাসলীলা আৰম্ভ কৰোঁ।'

তেওঁ পুনৰ গোপীসকলৰ সৈতে ৰাসক্ৰীড়াত নিমগ্ন হৈ পৰিল। গোপীসকলেও আনন্দেৰে পুনৰ ৰাসক্ৰীড়াত অংশ ল'ব ধৰিলে। শ্ৰীকৃষ্ণই কাৰোবাক চুম্বন যাচিলে, কাৰোবাক নখাচ্ছেদ কৰিলে, আৰু কাৰোবাক আলিংগন কৰিলে। এইদৰে তেওঁ সকলো গোপীক প্ৰেমৰে তৃপ্ত কৰিলে। এনেদৰে ব্ৰজৰ গোপীসকলৰ লগত নানা ক্ৰীড়া কৰি শ্ৰীকৃষ্ণও সুখী হ'ল। এই আনন্দৰ উন্মাদনাৰ মাজত গোপীসকলে ক্ৰমান্বয়ে শ্ৰীকৃষ্ণক আগুৰি ধৰিলে। কোনোবাই তেওঁৰ বসন, আন কোনোবাই অলংকাৰ আঁতৰাই লৈ গ'ল, আৰু আন এজনীয়ে তেওঁৰ বাঁহীটো কাঢ়ি ল'লে। শ্ৰীকৃষ্ণই হাঁহি মুখে সকলোকে সেইবোৰ উভটাই দিবলৈ কোৱাত গোপীসকলে হাঁহি-হাঁহি তেওঁক ওভতাই দিলে। এই নিষ্কলুষ প্ৰেম-ভক্তিৰ জৰিয়তে ব্ৰহ্মা, শিৱ আদিৰ আৰাধ্য পৰম পুৰুষ পৰমেশ্বৰ শ্ৰীকৃষ্ণক নিজৰ বশ কৰিলে।

কিন্তু ঠিক তেতিয়াই সেই মধুৰ ৰাসক্ৰীড়াৰ মাজত শংখচূড়ৰ আকৌ আবিৰ্ভাৱ ঘটিল। শংখচূড়ক দেখি গোপীসকল ভয়তে কঁপি উঠিল। আতংকত শঙ্কিত হৈ সকলোৱে শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণত আশ্ৰয় ল'লে। শ্ৰীকৃষ্ণই তৎক্ষণাৎ নিজৰ দিব্য শক্তি প্ৰদৰ্শন কৰিলে। অপাৰ বিক্ৰমৰে তেওঁ শংখচূড়ক পৰাস্ত কৰি তাৰ পৰা খেদিলে।

শংখচূড়ৰ আতংক আঁতৰাৰ পাছত আকৌ সকলো ৰাসক্ৰীয়াত নিমগ্ন হ'ল। দেৱতাৰ আৰাধ্য শ্ৰীকৃষ্ণৰ দ্বাৰা গোকুলৰ ৰমণীসকল ক্ৰীড়াত আকুল হ'ল আৰু তেওঁলোকৰ শৰীৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰেম অত্যাচাৰত পীড়িত

হ'ল। তেওঁলোকৰ ডিঙিৰ হাড়, চুলিৰ খোপা, শৰীৰৰ বস্ত্ৰ খহি পৰিল। শৰীৰ ঘামত ভিজি গ'ল। নিশ্বাস খৰতকীয়া হ'ল আৰু তেওঁলোকৰ শৰীৰ শিথিল হৈ পৰিল। গোপীসকল ভাগৰি পৰাত তেওঁলোকৰ ক্লান্তি দূৰ কৰিবৰ বাবে গোপীসকলক তেওঁৰ কোলাত শুৱাই ল'লে। কাৰোবাৰ খোপা বান্ধি, কাৰোবাৰ গাত অগৰু, চন্দন ঘঁহি দিলে। এইদৰে তেওঁ গোপীসকলৰ ক্লান্তি দূৰ কৰিলে।

তেনেতে কামাতুৰ শংখচূড় কামবাণত আকৌ পীড়িত হৈ তাত আকৌ উপস্থিত হ'ল। উদ্দেশ্য কোনোবা এগৰাকী গোপী হৰণ কৰি নিজৰ মনোৰথ পূৰণ কৰাৰ। চেগ বুজি শংখচূড়ে এগৰাকী গোপীক কোলাত লৈ দৌৰি পলাল। এই অপ্ৰত্যাশিত দৃশ্য দেখি বাকী গোপীসকল আতংকিত হৈ থৰথৰকৈ কঁপিবলৈ ধৰে আৰু ত্ৰাসত শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাম ল'লে। আনহাতে যিগৰাকী গোপী শংখচূড়ৰ চিকাৰ হ'ল তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাম লৈ আৰ্তনাদ কৰিবলৈ ধৰিলে। ভক্তৰ দুখ দেখি শ্ৰীকৃষ্ণৰ হিয়াই নসহিলে। তেওঁ শংখচূড়ৰ হাতৰ পৰা ভক্তক ৰক্ষা কৰিবৰ নিমিত্তে শালগছ এজোপা উভালি লৈ শংখচূড়ৰ পিছে পিছে খেদি গ'ল আৰু গৰ্জন কৰি ক'লে—

'ঐ পাপী-তিৰোতা চোৰ! মোৰ গোপীক লৈ ক'লৈ পলাইছ। তোক মই ৰক্ষা নিদিম। ডিঙি মোচৰিম তোৰ।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ গৰ্জন শুনি শংখচূড়ৰ জীৱ উৰি গ'ল। ভয়তে গোপীক তাতে এৰি শংখচূড় তাৰ পৰা পলাল কিন্তু ৰক্ষা পায় ক'ত! পাপীক শাস্তি প্ৰদান কৰিবৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণই তাৰ পিছে পিছে খেদি গ'ল আৰু শংখচূড়ক নিধন কৰে। পাপী শংখচূড় নিধন হোৱাত গোপীসকল সুখী হ'ল। তেওঁলোকে আনন্দ আৰু কৃতজ্ঞতাৰে শ্ৰীকৃষ্ণক আগুৰি ধৰিলে। তেওঁলোকে আঁচলেৰে বিচি তেওঁৰ ক্লান্তি দূৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ ভাগৰ পলোৱাত এইবাৰ তেওঁ যমুনাৰ পানীত নামি গোপীসকলৰ সৈতে ইজনী-সিজনীলৈ পানী ছটিয়াই জলকেলিৰ আনন্দ উপভোগ কৰিলে। তেওঁলোক হাঁহি উল্লাসত বিভোৰ হ'ল। কাৰোবাক আদৰেৰে কোলাত তুলিলে, কাৰোবাক চুম্বনেৰে সাঁপিলে, আৰু কাৰোবাক স্নেহভাৱে আলিংগন কৰিলে। আনন্দময় এই জলকেলি শেষ হোৱাৰ পাছত

গোপীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণক সশ্ৰদ্ধ প্ৰণাম কৰিলে। তেওঁলোকৰ কোনোবাই তেওঁক পীতবস্ত্ৰ পিন্ধাই দিলে, কোনোবাই তেওঁৰ গাত চন্দন ঘঁহি দিলে, কোনোবাই কদম ফুলৰ মালা পিন্ধাই দিলে। এইদৰে অজ্ঞানী গোপীসকলে তেওঁৰ প্ৰেমত মত্ত হৈ তেওঁৰ সংগ লাভ কৰি পৰম সৌভাগ্যৱতী হ'ল। এইদৰে ৰাসলীলাত নিমগ্ন হৈ থাকোঁতেই ৰাতি পুৱাবৰ উপক্ৰম দেখা হয়। পুৱাৰ আভা ওলোৱাৰ লগে লগে শ্ৰীকৃষ্ণই গোপীসকলক ক'লে—

'এতিয়া ঘৰলৈ উভতি যোৱাটো উচিত।'

এই কথা শুনি গোপীসকলৰ হৃদয়ত বিষাদ নামি আহিল। তেওঁলোক নিবাক হৈ পৰিল— যেন তেওঁলোকৰ মূৰত কলহ ভাঙি পৰিল। তেওঁলোকে ঘৰলৈ যাবলৈ নিবিচৰা দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই পুনৰ মাধুৰ্যভাৱে ক'লে—

'প্ৰাণ সখীসকল-মোৰ কথা ৰখা। এতিয়া ঘৰলৈ যোৱা।'

শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰেমভৰা আদেশত গোপীসকলে নিজৰ ঘৰলৈ উভতিবলৈ বাধ্য হ'ল। পুৱা হোৱাৰ বাবেহে তেওঁলোকে শ্ৰীকৃষ্ণক ত্যাগ কৰিব লগাত পৰাত পুৱাক দোষী কৰি গালি দিলে। ডাক দি ৰাতিপুৱা হোৱাৰ সংকেত দিয়া বাবে কুকুৰাক শাও দিলে। ঘূৰি যোৱাৰ পথত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিৰহ সহিব নোৱাৰি কেইবাজনী গোপীয়ে পথৰ মাজতে মাটিত বাগৰি ৰাউচি জুৰি কান্দিবলৈ ধৰিলে। এই দৃশ্য দেখি শ্ৰীকৃষ্ণই মৰমেৰে তেওঁলোকক সান্ত্বনা দি ক'লে—

'প্ৰাণ প্ৰিয়েসকল, তোমালোকে এনেকুৱা কৰাতো উচিত নহয়। মোৰে শপত এতিয়া ঘৰলৈ যোৱাগৈ।'

শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁলোকক শপত দিয়াত গোপীসকলে কোনোমতে ঘৰলৈ উভতিল। ঘৰলৈ উভতিল যদিও শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিৰহত কোনো কাৰ্যতে মন বহাব নোৱাৰিলে। কেৱল তেওঁকেই চিন্তি দিন কটাবলৈ ধৰিলে

'কথাগুৰু চৰিত্ৰ'ৰ মতে 'কেলি গোপাল' বা ৰাসক্ৰীড়া নাট মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ তৃতীয় নাট্যকৃতি। নাটখনিৰ মুক্তিমংগল ভটিমাৰ পৰা আমি জ্ঞাত হওঁ যে কেলি গোপাল নাটখনি তেওঁ ৰামৰায়ৰ অনুৰোধ ক্ৰমে ৰচনা কৰে। শৃংগাৰ আৰু ভক্তি ৰসে নাটখনিৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে। এই নাটকখনত শৃংগাৰ আৰু ভক্তি-এই দুই ৰসেই আৰম্ভণিৰ

পৰাই সমান্তৰালভাৱে চলি গৈ নাট্যৰ অন্ত পৰ্যন্ত গভীৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে। যদিও বাহ্যিক দৃষ্টিৰ পৰা শৃংগাৰ ৰস অধিক প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে তথাপি ভক্তিৰসেই নাটখনিৰ সকলো আৱেগক আধ্যাত্মিক গৰিমাৰে আচ্ছাদিত কৰিছে। বহিৰ্দৃষ্টিৰে নাটখনিৰ কাহিনীভাগক নিৰীক্ষণ কৰিলে শৃংগাৰ ৰসৰ অশ্লীলতা বোধৰ জন্ম হোৱাতো অস্বাভাৱিক কথা নহয়; কিন্তু ইয়াত অন্তৰ্নিহিত সত্য উপলব্ধিয়ে নাটখনিৰ প্ৰকৃত ৰসক উপলব্ধি কৰাব পাৰে। তাত্বিক সজ্জসকলৰ মতে শ্ৰীকৃষ্ণই গোপীসকলৰ লগত যি ৰমণ কৰিলে সেয়া প্ৰকৃততে স্ত্ৰী-পুৰুষৰ শৃংগাৰ ক্ৰীড়া নহয়। এনে ৰমণৰ জৰিয়তে শ্ৰীকৃষ্ণই প্ৰকৃততে তেওঁলোকক ভক্তিমাৰ্গৰ সৈতেহে পৰিচয় কৰাই দিছে।

■■■

ৰাম বিজয়

এদিন সখী মদন মন্থৰা, কনকাৱতীৰ লগত উদ্যানত ঘূৰি ফুৰোতে মিথিলাৰ ৰজা জনকৰ সুদৰ্শনা শ্ৰীৰাম ভক্ত পুত্ৰী সীতাৰ হঠাৎ পূৰ্বজন্মৰ কথা মনত পৰে। পূৰ্বজন্মৰ কথা মনত পৰাত সীতাই উচুপিব ধৰে। ঘটনাৰ আকস্মিকতাত সীতাৰ সখীসকল হতভম্ব হ'ল। একো বুজিব নোৱাৰি মদন মন্থৰা আৰু কনকাৱতীয়ে সীতাক আঁকোৱালি ধৰি সীতাৰ মনৰ কথা সুধিলে—

'সখী সীতা, তোমাৰ কি হৈছেনো? কিহৰ দুখত তুমি এনেদৰে বিলাপ কৰিছা? তুমি ৰাজকন্যা একোৰে অভাৱ নাই তোমাৰ তেনেস্থলত এনেদৰে বিলাপ কৰাৰ কাৰণ আমি নুবুজিলো। আমাৰ শপত, তোমাৰ কি হৈছে আমাক ভালদৰে কোৱা। সীতাৰ দুখৰ কাৰণ বুজিবলৈ সখীসকলে তীব্ৰ অনুৰোধ কৰে। তেওঁলোকৰ মৰমৰ বুজনিত সীতা পমি গৈ ফেকুৰি-ফেকুৰি ক'লে—

'সখী সকল-এই অভাগিনীকনো কি শুধিছা। পূৰ্বজন্মত যেতিয়া মই ঈশ্বৰ নাৰায়ণক স্বামীৰূপে হাবিয়াস কৰি বহু বছৰ তপস্যা কৰিলো। এদিন

হঠাৎ আকাশবাণী হ'ল। ক'লে— হে কন্যা, এই জন্মত তোমাৰ আশা পুৰণ নহব কিন্তু আহা জন্মত তেওঁ শ্ৰীৰাম ৰূপে জন্মলে তোমাক বিবাহ কৰাব। মই আকাশবাণী শুনি সেই জন্মত ঈশ্বৰ নাৰায়ণক স্বামী হিচাপে নাপাওঁ বুলি জানি অগ্নিত প্ৰবেশ কৰি প্ৰাণ ত্যাগ দিওঁ। কিন্তু যি দেখিছো- এই জন্মতো চাগৈ মোৰ আশা পুৰণ নহব। এতিয়ালৈ স্বামী শ্ৰীৰামৰ দৰ্শনেই নহ'ল।'

সীতাই সখীসকলক তেওঁৰ পূৰ্বজন্মৰ কথা কৈ গভীৰভাৱে নিশ্বাস ত্যাগ কৰে। ঈশ্বৰ নাৰায়ণক এই জন্মত এতিয়ালৈকে স্বামীৰূপে নোপোৱাৰ দুখত সীতা জন্মান্তৰ বিৰহত কাতৰ হৈ পৰিল। ৰামক সম্বোধন কৰি কান্দিব ধৰিলে। তেওঁৰ চকু অশ্ৰুৰে ভৰি পৰিল, চাৰিওফালে যেন অন্ধকাৰ অনুভৱ কৰিলে। শেষত, সীতাই চেতনাহীন হৈ পৰাৰ উপক্ৰম হ'ল। সীতাৰ এই অৱস্থা দেখি সখীসকলে তেওঁক সান্ত্বনা দিলে—

'সখী, তুমি চিন্তা নকৰিবা। শ্ৰীৰাম ভকতৰ পৰম বন্ধু। তেওঁ তোমাৰ দুখ নিশ্চয় দূৰ কৰিব। তুমি নিশ্চিতকৈ তেওঁক স্বামীৰূপে লাভ কৰিবা। সেয়ে অহেতুকে বিলাপ নকৰিবা।'

সখীসকলৰ এই আশ্বাস আৰু মৰমৰ বুজনিত অৱশেষত তেওঁ সত্য উপলব্ধি কৰি শান্ত আৰু সুস্থ হ'ল।

মিথিলাৰ ৰজা জনকৰ সমসাময়িক আৰু ঘনিষ্ঠ বন্ধু আছিল অযোধ্যাৰ পৰম শক্তিশালী ৰজা দশৰথ। এজন বিচক্ষণ ধাৰ্মিক আৰু জনসেৱক ৰজাৰূপে দশৰথৰ খ্যাতি চাৰিও দিশে বিয়পী আছিল। এদিন ৰজা দশৰথে ৰাজসভাত নিজৰ মন্ত্ৰীসকলৰ সৈতে ৰাজকাৰ্যত ব্যস্ত হৈ থকা সময়তে ঋষি বিশ্বমিত্ৰই তেওঁৰ শিষ্যবৃন্দসহ ৰাজসভাত উপস্থিত হয়। ৰজা দশৰথে তৎক্ষণাৎ সিংহাসনৰ পৰা নামি আহি ঋষিক যথাযোগ্য সন্মানেৰে আসন প্ৰদান কৰে। তেওঁক প্ৰণাম কৰি কয়—

'মুনিৰাজ, আপোনাৰ পবিত্ৰ পদধূলিত আজি আমাৰ অযোধ্যাপুৰী ধন্য আৰু পৱিত্ৰ হ'ল। আপোনাৰ দৰ্শনে মোৰ জীৱন সাৰ্থক কৰিলে। আজি মই ইমান আনন্দিত যে আপোনাৰ যিকোনো অভিপ্ৰায় পূৰণ কৰিবলৈ প্ৰতিজ্ঞা কৰিলোঁ।'

দশৰথৰ প্ৰতিজ্ঞাই ঋষি বিশ্বমিত্ৰক সন্তুষ্ট কৰে। ঋষিয়ে আশীৰ্বাদ দি নিজৰ উদ্দেশ্য প্ৰকাশ কৰি ক'লে—

'মই সিদ্ধাশ্ৰমত যেতিয়াই যজ্ঞ আৰম্ভ কৰোঁ তেতিয়াই মাৰীচ আৰু সুবাহু নামৰ দুজন ভয়ংকৰ ৰাক্ষসে সেই যজ্ঞত নিত্য নিৰবচ্ছিন্ন বিঘ্ন সৃষ্টি কৰে। এতিয়া যজ্ঞ সাফল্যমণ্ডিত কৰাৰ বাবে মোৰ একান্ত ইচ্ছা এই যে আপুনি আপোনাৰ দুই পুত্ৰ ৰাম আৰু লক্ষণক যজ্ঞ ৰক্ষাৰ দায়িত্ব দিয়ক।'

বিশ্বমিত্ৰৰ কথা শুনি দশৰথ ডাঙৰ বিপদত পৰিল। কোন স'তে নিজ পুত্ৰদ্বয়ক মৃত্যুৰ মুখলৈ ঠেলি পঠিয়াব। কিমাননো বয়স হৈছে ৰাম লক্ষণৰ। এতিয়াওচোন দুয়োজন বালকেই হৈ আছে। কেনেকৈ মাৰীচ আৰু সুবাহুৰ নিচিনা শক্তিশালী ৰাক্ষসৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ কৰিব। ঋষিৰ ইচ্ছা পূৰণ কৰিব যোৱা মানে পুত্ৰহাৰা হোৱা। কথাটো ভাবোঁতেই দশৰথ মুৰ্চ্ছিত হোৱা যেন হ'ল। তেওঁ ঋষিৰ ভৰিত ধৰি কাতৰৰে ক'লে—

'মুনিবৰ, ৰাম—লক্ষণ এতিয়াও কেবল বহুতেই সৰু হৈ আছে। তেওঁলোকৰ পৰিবৰ্তে মই নিজেই আপোনাৰ যজ্ঞস্থলী ৰক্ষা কৰিম।'

কিন্তু ঋষি বিশ্বমিত্ৰ আকোৰাগোজ-ৰাম লক্ষণকহে তেওঁক লাগে। তেওঁ ক'লে—

'ৰাম কেৱল এজন সাধাৰণ মানুহ নহয়। যোগবলৰে মই গম পাইছো যে ৰাম হৈছে পৰম ঈশ্বৰ নাৰায়ণৰ অৱতাৰ। তেওঁ অসুৰ— ৰাক্ষসৰ বিনাশ কৰি পৃথিৱীত ধৰ্ম পুনঃ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ আহিছে। তেওঁলোকৰ জন্ম হৈছে বিশ্বকল্যাণৰ বাবে। গতিকে নিশ্চিন্তে ৰাম আৰু লক্ষণক যজ্ঞ ৰক্ষাৰ দায়িত্ব দিব পাৰে।'

ঋষিৰ এই অলৌকিক বাণী শুনি দশৰথৰ ভয় অলপ হ্ৰাস হয়। দশৰথে ৰাম আৰু লক্ষণক তেওঁৰ হাতত অৰ্পণ কৰে। পিতৃৰ আদেশ আৰু গুৰুৰ ইচ্ছা অনুসৰি ৰাম আৰু লক্ষণ বিশ্বমিত্ৰৰ সৈতে সিদ্ধাশ্ৰম অভিমুখে যাত্ৰা কৰে। তেওঁলোকে সিদ্ধাশ্ৰমলৈ গৈ থকাৰ সময়তে তাৰকা ৰাক্ষসীয়ে খাদ্যৰ সন্ধানত ইফালে ঘূৰি ফুৰিছিল। হঠাৎ, ৰাম, লক্ষণ আৰু বিশ্বমিত্ৰৰ লগত শিষ্যবৃন্দ দেখি তাৰকাই হাঁহিব ধৰে। আনন্দতে ভাবে- এয়াই যেন আজিৰ আহাৰ। তাৰকাই তেওঁলোকক আক্ৰমণ কৰিবলৈ

আগবাঢ়ে। তাৰকাৰ ভয়ংকৰ ৰূপ আৰু হাঁহি শুনি বিশ্বমিত্ৰৰ ভয়তে পেটত হাত-ভৰি লুকাই আৰু ৰামক ৰক্ষা কৰিবলৈ প্ৰাৰ্থনা কৰে—

'হে ৰাম, তুমি এই দুষ্ট ৰাক্ষসীক বিনাশ কৰা।'

বিশ্বমিত্ৰৰ অনুৰোধত ৰাম সন্তুষ্ট হয় আৰু তাৰকা ৰাক্ষসীক বধ কৰে।

ইয়াৰ পাছত তেওঁলোকে সিদ্ধাশ্ৰমত উপস্থিত হয়। বিশ্বমিত্ৰই ৰাম—লক্ষ্মণৰ সুৰক্ষাৰ মাজত আগৰ আধৰুৱা যজ্ঞ পুনৰ আৰম্ভ কৰে। সিদ্ধাশ্ৰমত যজ্ঞ পূৰ্ণদ্যমে আৰম্ভ হোৱাত যজ্ঞৰ ধোঁৱাই আকাশ আচ্ছন্ন কৰি পেলালে। যজ্ঞৰ এই ধোঁৱা দেখিয়েই ৰাক্ষস মাৰীচ আৰু সুবাহুৱে বুজি পালে যে ঋষি বিশ্বমিত্ৰৰ আশ্ৰমত যজ্ঞ পুনৰ আৰম্ভ হৈছে আৰু এই যজ্ঞ বিঘ্নিত কৰাৰ উদ্দেশ্যে দুয়ো ৰাক্ষস ভয়ংকৰ ৰূপত যজ্ঞস্থলীত উপস্থিত হয়। ৰামে দুয়ো ৰাক্ষসক বধ কৰি যজ্ঞস্থলি ৰক্ষা কৰে আৰু সুকলমে যজ্ঞ সমাপ্ত হোৱাত বিশ্বমিত্ৰক সহায় কৰে।

দুয়ো ৰাক্ষক বধ কৰি বিশ্বমিত্ৰক যজ্ঞ সুকলমে সম্পন্ন কৰাৰ বাবে সহায় কৰাত ঋষি বিশ্বমিত্ৰৰ পৰম আনন্দিত হ'ল আৰু দীঘায়ু হ'বলৈ ৰামক আৰ্শীবাদ দি সুধিলে—

'হে ৰাম, আপুনি দুয়ো ৰাক্ষসক বধ কৰি যজ্ঞ সুকলমে সম্পন্ন কৰাত যি সহায়ৰ হাত আগবঢ়ালে তাৰ ঋণ মই কেনেকৈ সুধিম?'

তেনেতে কৌশিক নামৰ ঋষি এজনে ক'লে—

'আজি জনক নন্দিনী সীতাৰ সয়ম্বৰ। যিগৰাকীয়ে হৰ ধনুত গুণ লগাব পাৰিব তেওঁকে সীতাই স্বামী হিচাপে বৰণ কৰিব। মই যোগবলৰে জানিব পাৰিছো যে পূৰ্বজন্মত সীতাই ৰামক স্বামী হিচাপে নোপোৱাৰ বাবে আত্ম ত্যাগ কৰিছিল। গুণে ৰূপে অপৰূপা সীতাৰ কথা কৈ থাকিলে অন্তই নপৰিব।'

সীতাৰ ৰূপ-লাবণ্যৰ কথা শুনি নিশ্বাস ফোকাৰি ৰামে বিশ্বমিত্ৰক ক'লে—

'জানো- হৰধনু ব্ৰজতকৈ অধিক কঠিন আৰু শক্তিশালী। তাত গুণ দিয়াৰ যোগ্যতা মোৰ নাই। তথাপিও মই মিথিলালৈ যাব বিছাৰো।'

শ্ৰীৰামে নিজৰ ইচ্ছা প্ৰকট কৰাত বিশ্বমিত্ৰই ৰাম-লক্ষ্মণক মিথিলাত সম্পাদন হব লগা সীতাৰ সয়ম্বৰলৈ লৈ যায়। যেতিয়া তেওঁলোক জনকৰ ৰাজসভাত উপস্থিত হয়। তেওঁলোকক দেখি ৰজা জনকে আগবাঢ়ি গৈ তিনিওকে আদৰি আনে আৰু তিনিওকে যথা সন্মানৰে আসন গ্ৰহণ কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰে। তেওঁলোকে আসন গ্ৰহণ কৰাৰ পাছত ৰজা জনকে ঋষি বিশ্বমিত্ৰক প্ৰণাম কৰি ক'লে—

'ঋষিৰাজ আপোনাৰ আগমনে আজি আমাৰ মিথিলাপুৰ মহা পবিত্ৰ কৰিলে। মোৰেই মহাভাগ্য যে মই আপোনাৰ দৰ্শন লাভ কৰিলো।'

জনকৰ এই সাদৰ অভ্যৰ্থনাত সন্তুষ্ট হৈ বিশ্বমিত্ৰই তেওঁক পত্নী, পুত্ৰ-পুত্ৰীৰ সৈতে সুখী হবলৈ আশীৰ্বাদ প্ৰদান কৰিলে। বিশ্বমিত্ৰৰ স'তে অহা অদ্ভুত সুন্দৰ বালক দুজনক কিন্তু জনকে চিনিব নোৱাৰিলে। কোন বাৰু এই দুজন-মানবেই নে দেৱতা আদি নানা প্ৰশ্নই তেওঁক ব্যতীব্ৰত কৰে। অৱশেষত জনকে নিজৰ কৌতুহল দূৰ কৰিবলৈ বিশ্বমিত্ৰক প্ৰশ্ন কৰে—

'মুনিবৰ, আপোনাৰ সৈতে অহা এই দুজন সুন্দৰ বালকক মই চিনিব পৰা নাই। কৃপা কৰি তেওঁলোকৰ পৰিচয় দিব। '

বিশ্বমিত্ৰই উত্তৰ দিলে—

'মহাৰাজ জনক, তেওঁলোকক আপুনি চিনিব নোৱাৰাটো স্বাভাবিক। তেওঁলোকে হৈছে আপোনাৰ পৰম মিত্ৰ মহাৰাজ দশৰথৰ পুত্ৰ ৰাম আৰু লক্ষ্মণ। তেওঁলোকে মোৰ শিষ্য। আজি সীতাৰ সয়ম্বৰৰ উপলক্ষে দুয়োকে ইয়ালৈ লৈ আনিছো।'

এই কথা শুনি ৰজা জনক আনন্দিত হয়। ৰাম আৰু লক্ষ্মণক স্নেহভাৱে আলিঙ্গন কৰে আৰু যথাযোগ্য মান মৰ্যাদাৰে আদৰিবলৈ মন্ত্ৰীসকলক আজ্ঞা দিয়ে। ৰজা জনকৰ আদেশ অনুসৰি ৰাম লক্ষ্মণক ঢোল, শংখ, মৃদং, তাল আদি বজাই মৰ্যাদা সহ আদৰা হ'ল।

হঠাৎ ঢোল, শংখ, মৃদং, তালৰ শব্দ শুনি সীতাৰ কৌতুহল হ'ল। কোন বা আহিল? সখী কনকাৱতীক ক'লে—

'সখী যোৱাচোন-চোৱাগৈ কিয় বা বাজি উঠিল ঢোল-কাহঁ। ইফালে

দেখোন মোৰ বাওঁফালৰ অংগ কঁপিছে। কিবা ভাল সংবাদেই আছে নেকি!'

কনকাৱতীয়ে সীতাৰ আজ্ঞা মতে কোন আহিছে বুলি চাবলৈ সয়ম্বৰ স্থলিলৈ ওলাই আহিল। সয়ম্বৰস্থলিত উপস্থিত হৈ ৰামৰ ৰূপ আৰু পুৰুষ সম্পন্ন গুণ দেখি স্তম্ভিত হ'ল। যিজন পুৰুষৰ বাবে সীতা সদায় ব্যাকুল হৈ থাকে সেইজন পুৰুষে আজি সোঁশৰীৰে মিথিলাত উপস্থিত হৈছে। এই সুখবৰটো প্ৰাণ সখি সীতাক দিবলৈ কনকাৱতী ব্যাকুল হৈ পৰিল আৰু লৰা লৰিকৈ গৈ সীতাক সুখবৰটো দি ৰামৰ ৰূপ, পুৰুষ সম্পন্ন গুণ তেওঁৰ আগত ব্যক্ত কৰিলে। কনকাৱতীৰ মুখত ৰামৰ গুণ শুনি ৰামক স্বামী হিচাপে পাবলৈ সীতা আৰু অধিক ব্যাকুল হৈ মূৰ্চ্ছিতা হৈ পৰিল। কনকাৱতী আৰু মদন মন্থৰাই মৰমৰে সীতাক প্ৰবোধ দিলে—

'প্ৰাণসখী, যাৰ কাৰণে তুমি ইমান চিন্তিত, সেই শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই আজি নিজেই দৰ্শন দিলে। এই আনন্দৰ সময়ত তুমি কিয় আবেগিক হৈছা— ধৈৰ্যহে ধৰিব লাগে।'

তেওঁলোকৰ প্ৰবোধবাণীত সীতা সুস্থিৰ হ'ল।

যেতিয়া ৰজা মহাৰজাসকলে সয়ম্বৰস্থলীত নিজ নিজ আসন গ্ৰহণ কৰিলে তাৰ পাছতেই ৰজা জনকে হৰধনু কান্ধত লৈ সয়ম্বৰ স্থলিত প্ৰৱেশ কৰে। পিতাকৰ পাছে পাছে সীতাই বৰমালা হাতত লৈ সখীসকলৰ স'তে সয়ম্বৰ স্থলিত উপস্থিত হয়। সীতাৰ অপূৰ্ব ৰূপ-লাবণ্যত বিমোহিত হৈ উপস্থিত ৰজাসকল কামাতুৰ হৈ পৰে। তেওঁলোকৰ আচৰণ অসংযমিত হৈ উঠে। ৰজা সকলৰ এনে বিভৎস আচৰণ সহ্য কৰিব নোৱাৰি সীতাৰ সখী কনকাৱতী, মদন মন্থৰা, চন্দ্ৰমতি, সূৰ্য্যপ্ৰভাই কোনবাজনক গোৰ মাৰি, কোনবাজনক গতা মাৰি সীতাৰ ওচৰৰ পৰা দূৰলৈ ঠেলি পঠিয়াই। তেনেতে ৰজা জনকে সকলোকে হৰ ধনুখন দেখুৱাই সীতাক লাভ কৰাৰ চৰ্ত তেওঁলোকৰ আগত দাঙি ধৰিলে। ক'লে—

'হে ৰজাসৱ-যিগৰাকীয়ে এই হৰ ধনুত গুণ লগাব পাৰিব তেওঁকে সীতাক বিবাহ দিয়া হব।'

সয়ম্বৰত উপস্থিত পৰাক্ৰমী, শক্তিশালী নানা ৰজা মহাৰজাই সীতাক লাভ কৰিবৰ বাবে নানা দৰ্প অহংকাৰ কৰি হৰধনুত গুণ লগাবলৈ এজন

এজন কৈ আহিল। প্ৰথমে চন্দ্ৰকেতু নামৰ এজন ৰজা আহিল। তেওঁ ধনুখনত গুণ দিবলৈ গৈ ধনু খনৰ সৈতে উফৰি পৰিল। তাৰ পাছত পুৰঞ্জয় নামৰ ৰজাজনে চেষ্টা কৰিলে— কিন্তু তেওঁ ধনুখন লৰাবই নোৱাৰিলে। ৰজা কুমুদাক্ষই নিজৰ কাপোৰ কানি কোচাই ধনুত গুণ দিবলৈ চেষ্টা কৰিলে যদিও বিফল হ'ল। বাকী ৰজা সকল বিফল হোৱাত বিশ্বমিত্ৰই শ্ৰীৰামচন্দ্ৰক ক'লে—

'হে বৎস, তুমি কি চাই আছা-উঠা আৰু ধনুত গুণ লগোৱাগৈ।'

বিশ্বমিত্ৰৰ আজ্ঞা শুনি ৰামে তেওঁক প্ৰণাম কৰি ক'লে—

'হে মুনিৰাজ— মই এতিয়াও বালক। এই ব্ৰজসম কঠোৰ ধনুখনত গুণ দিয়াৰ শক্তি মোৰ নাই। তথাপিও আপোনাৰ আজ্ঞা পালন কৰি মই ধনুখনত গুণ লগাবলৈ চেষ্টা কৰিম।'

গুৰুৰ আজ্ঞা পালন কৰি ৰামে ধনুত গুণ দিবলৈ আসনৰ পৰা উঠিল। ৰামৰ দৰে বহু কম বয়সীয়া কিশোৰ এজন ধনুত গুণ দিবলৈ যোৱা দেখি পৰাক্ৰমী ৰজা মহাৰজা সকলে ৰামক উপহাস কৰে। কিন্তু যেতিয়াই তেওঁলোকৰ চকুৰ আগতে হাতেৰে হৰধনুখন ৰামে তুলি ধৰে সকলোৰে মেলা মুখ মেলাতে ৰৈ যায়। লাজত প্ৰতিজনৰ মুখ মৰ্লিন হৈ গ'ল। প্ৰতিজনৰ বাবে এটাই প্ৰশ্ন যিটো কাম ইমানবোৰ পৰাক্ৰমী ৰজা মহাৰজাই কৰিব নোৱাৰিলে সেইটো জানো এজন বালকৰ দ্বাৰা সম্ভৱ।

আনফালে ৰামে ধনুত গুণ দিবলৈ অহাৰ লগে লগে সীতাৰ মনত নানা প্ৰশ্ন আহিল। এই ব্ৰজসম কঠোৰ ধনুখনত ৰামে গুণ লগাব পাৰিব জানো? এই প্ৰশ্নটো মনলৈ অহাত সীতাই মনে মনে পিতাক জনককেই দোষ দিলে। যিজনক তেওঁ স্বামী হিচাপে ইমান দিনে কল্পনা কৰি আহিছে, যাৰ অবিহনে জীৱন ব্যৰ্থ সেইজনক দেখোন আজি হাতত পাইয়ো পিতাকৰ চৰ্তৰ বাবে হেৰুৱাব লাগিব। "হে পিতা এয়া তুমি কি কৰিলা— ইমান কঠিন চৰ্ত কিয় ৰাখিলা।" গভীৰ হাহাকাৰত তেওঁৰ অন্তৰখন কঁপি উঠিল। সীতাই আশংকাত শংকিত হৈ পৃথিৱীক স্থিৰ হ'বলৈ কাতৰ প্ৰৰ্থনা কৰিলে। সীতাৰ কৰুণ মলীন মুখখন দেখি সীতাক আৰু মনোকষ্ট দিবলৈ ৰামৰ সত নগল। তেওঁ তৎক্ষণাত হৰধনুত গুণ লগালে। ৰামে হৰধনুত গুণ

লগাওতেই হৰধনুখন ভয়ংকৰ শব্দ কৰি মাজতে দুটুকুৰা হৈ ভাঙি পৰিল।

সীতাৰ ক'ত জন্মৰ মনোকামনা পূৰ্ণ হোৱাত তেওঁ উৎফুল্ল হৈ ৰামক বৰমালা পিন্ধাই স্বামী ৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে। এই দৃশ্য দেখি সমাগত ৰজা-মহাৰাজসকল আচৰিত হ'ল। যি পৰীক্ষাত তেওঁলোকে ব্যৰ্থ হ'ল সেই পৰীক্ষাত ৰামে হেলাৰঙে উত্তীৰ্ণ হোৱাত তেওঁলোকৰ মিথ্যা অহংকাৰ চূৰ্ণ বিচূৰ্ণ হ'ল। ৰামে ন্যায় সঙ্গতভাৱে সীতাক লাভ কৰিলেও পৰম ঈৰ্ষাত তেওঁলোক জ্বলি উঠিল। লাজ আৰু ক্ৰোধত কম্পিত হৈ তেওঁলোকে অস্ত্ৰ উঠাই ৰামক আক্ৰমণৰ লক্ষ্য কৰি লয়।

ৰজাসকলৰ দপ্‌দপনি শুনি সীতাই ভয়ত আতংকিত হ'ল। এই নিদাৰুণ ৰজাসকলৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ স্বামী ৰামে অকলশৰে কেনেকৈ যুঁজিব? যদি ৰজাসকলৰ বাবে তেওঁ ৰামক হেৰুৱাব লগা হয়— তেন্তে তেওঁৰ কি গতি হ'ব— এই কথা চিন্তা কৰি সীতা শোকত ভাঙি পৰিল। সীতাই দুখ কৰা দেখি ৰামে তেওঁক আশ্বাস দি ক'লে—

'তুমি চিন্তা নকৰিবা প্ৰিয়ে। এই ৰজাসকল মোৰ আগত কোন কূটা। তেওঁলোকক দেখি মোৰ এনে লাগিছে যেন এটা সিংহক অনেক হৰিণাই আগুচি ধৰিছে। চাই থকা মোৰ হাতত পৰাস্ত হৈ তেওঁলোকে এতিয়াই এই স্থান ত্যাগ কৰি পলাব।'

ৰামে ৰজাসকলক প্ৰত্যাহ্বান জনাই ক'লে—

'পাপী ৰজাসকল। মই চৰ্তৰ মতে সীতাক পাইছো। তেনেস্থলত তোমালোকে বিৰুদ্ধাচৰণ কৰাৰ যুক্তি ক'ত? যদি নিজৰ ওপৰত ইমান বিশ্বাস আছে তেন্তে মোৰ লগত যুদ্ধ কৰা।'

গৰ্বত ফুলি থকা ৰজাসকলে শ্ৰীৰামৰ শক্তিৰ উমান নজনাকৈ যুদ্ধ কৰিবলৈ আগবাঢ়ে কিন্তু ৰামৰ বিধ্বংসী বাণবৃষ্টিৰ প্ৰচণ্ডতা সিহঁতে সহ্য কৰিব নোৱাৰিলে। যুদ্ধভূমি এৰি নিজৰ জীৱন ৰক্ষা কৰিবলৈ তেওঁলোকে পলায়ন কৰে। ৰামৰ এই মহৎ পৰাক্ৰম দেখি মিথিলাৰ ৰজা জনক আনন্দিত হ'ল। এজন উপযুক্ত পাত্ৰৰ হাতত সীতাক গটাব পাৰিলো বুলি মনতে সন্তোষ লাভ কৰিলে আৰু দূত পঠিয়াই ৰজা দশৰথক মিথিলালৈ মাতি পঠিয়ালে।

দশৰথ মিথিলাত উপস্থিত হোৱাৰ পাছত বিশ্বমিত্ৰৰ মধ্যস্থতাত বিধি মতে ৰাম-সীতাৰ বিবাহ কাৰ্য সম্পন্ন হয়। বিবাহ কাৰ্য চলি থাকোঁতে সীতাৰ ভুৱন মোহন ৰূপত পুৰোহিত বিশ্বামিত্ৰ পুলকিত আৰু কামাৰ্ত হৈ তাতে মূৰ্চ্ছা গ'ল। শিষ্যসকলৰ তিৰস্কাৰত তেওঁ চেতনা লাভ কৰে আৰু সুকলমে বিবাহ কাৰ্য সম্পাদান কৰে।

ইফালে হৰধনু ভংগ হোৱাৰ সংবাদ লাভ কৰি পৰশুৰাম ক্ৰোধত জ্বলি উঠে। কাৰ ইমান সাহস তেওঁৰ গুৰুৰ ধনু ভংগ কৰাৰ। পৰশুৰামে খঙত জ্বলি পকি ৰামক বিচাৰি আহিল। ৰামে সীতাক বিবাহ কৰাই পিতৃ-ভ্ৰাতৃ, পত্নী আৰু বিশ্বামিত্ৰৰ স'তে অযোধ্যালৈ আহি থকাৰ সময়তে পৰশুৰামে প্ৰচণ্ড মূৰ্তি ধৰি তেওঁলোকক আগুচি ৰামক ইতিকিং কৰি ক'লে—

'ঐ মগনীয়াৰ পুত্ৰ— মোৰ গুৰুৰ ধনুখন ভংগ কৰি তই ক'লৈ পলাইছ। এই পৰশুৰামক চিনি পোৱা নাই। ইতিমধ্যে একবিংশবাৰ এই পৃথিৱী ঘূৰি সকলো ক্ষত্ৰিয়ক দমন কৰিলো। আজি তোকো বধ কৰিম।'

পৰশুৰামৰ ক্ৰোধত ৰজা দশৰথ কম্পিত হ'ল। পুত্ৰৰ মৃত্যু আসন্ন বুলি জানি ভয়ত দশৰথৰ প্ৰাণ যাওঁ যাওঁ যেন হ'ল। দশৰথে নিজৰ গলবস্ত্ৰ তেওঁৰ চৰণত পাৰি কাতৰেৰে ক'লে—

'পৰশুৰাম প্ৰভু— মোৰ পুত্ৰ এতিয়াও বালক। অজানিতে তেওঁ যদি কিবা ভুল কৰিলে তেন্তে ক্ষমা কৰি দিয়ক। যদি ক্ষমা কৰিব নোৱাৰে তেন্তে পুত্ৰ শাস্তি মোকেই দিয়ক।'

আনফালে পৰশুৰামৰ ক্ৰোধ দেখি সীতাই ভয়তে কঁপি উঠে। সীতাই আতংকিত হোৱাত ৰামে হাতেৰে চকু-মুখ মচি সীতাক আশ্বাস দি ক'লে—

'প্ৰিয়ে— এই বনবাসী ঋষিৰ অহংকাৰ দেখি তুমি ভয় খোৱাৰ কোনো যুক্তি নাই। এওঁ মোৰ আগত কোন কূটা। চাই থাকা-মই এতিয়াই তেওঁৰ দৰ্প চূৰ্ণ কৰিম।'

সেই সময়তে দশৰথে আকৌ এবাৰ পুত্ৰৰ প্ৰাণ ভিক্ষা কৰি পৰশুৰামক মিনতি কৰিলে। কিন্তু পৰশুৰাম আকোৰাগোঁজ, হৰধনু ভংগ

কৰাৰ অপৰাধত ৰামে শাস্তি পাবই লাগিব। নিজৰ কুঠাৰ খনক ধিক্কাৰ দি ক'লে—

'ঐ কুঠাৰ— তই মাতৃ ৰেণুকাৰ শিৰচ্ছেদ কৰাৰ সময়তটো এনেকুৱা নাছিলি তেন্তে দশৰথৰ পুত্ৰক দেখি শান্ত হৈ আছ কিয়— তোক ধিক্কাৰ দিছো।'

শ্ৰীৰামৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰি পৰশুৰামে কুঠাৰ ডাঙোতেই বিশ্বামিত্ৰই আহি খঙত পৰশুৰামক ক'লে—

'ঐ কুলাংগাৰ দ্বিজ— মোৰ শিষ্যক মাৰিব খোজিছ। আহ, মোৰ লগত যুদ্ধ কৰ।'

কিন্তু যুদ্ধ আৰম্ভ হোৱাৰ পিছতেই বিশ্বমিত্ৰ পৰশুৰামৰ শৌৰ্যৰ আগত পৰাজিত হ'ল আৰু প্ৰাণ ৰক্ষা কৰিবলৈ যুদ্ধক্ষেত্ৰৰ পৰা পলায়ন কৰে। পৰশুৰামে আকৌ ৰামক লক্ষ্য কৰি গৰ্জণ কৰি উঠিল। পৰশুৰামৰ গৰ্জণ শুনি লক্ষ্মণে ক্ৰোধান্বিত হৈ ৰামক ক'লে—

'হে ৰঘুনাথ— এই আততায়ী দুষ্ট ঋষিক দমন কৰিবলৈ মোক আজ্ঞা দিয়ক।' ৰামে লক্ষ্মণক বাধা দি ক'লে—

'ভাই লক্ষ্মণ, তুমি এতিয়া বহু সৰু লৰা। এই দুষ্ট ঋষিৰ লগত তোমাৰ যুদ্ধ কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। মই ইয়াক কেনেদৰে শাস্তি প্ৰদান কৰিম মাত্ৰ তাক চাই থকা।'

ৰামৰ পৰা আজ্ঞা নাপায় লক্ষ্মণে পিতা দশৰথক পৰশুৰামৰ লগত যুঁজিবলৈ অনুমতি বিচাৰিলে। ৰামে লক্ষ্মণক বাধা দি পৰশুৰামক উদ্দেশ্যি ক'লে—

'ক্ষত্ৰিয়সকলক হত্যা কৰি আপুনি গৰ্ব কৰিছে। মাতৃ ৰেণুকাৰ শিৰচ্ছেদৰ কথা কৈ মোক ভীতি প্ৰদৰ্শন কৰিছে। আজি আপোনাক মই যমপুৰি দেখুৱাম।'

ৰামে ধনুত টংকাৰ দিলে। সেই টংকাৰৰ শব্দে যেন পৃথিৱী কঁপাই তুলিলে— পৰশুৰামৰ হৃদয় কঁপি উঠিল। তেওঁৰ হাতৰ পৰা কুঠাৰ সুলকি পৰিল। তেতিয়াই পৰশুৰামৰ উপলব্ধি হ'ল যে ৰাম সাধাৰণ মনুষ্য হ'বই নোৱাৰে। ৰামৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ উপলব্ধি হোৱাত পৰশুৰামৰ মিথ্যা অহংকাৰ

চূৰ্ণ হ'ল আৰু ৰামৰ চৰণত শৰণ লৈ কাকুতি কৰিলে—

'হে প্ৰভু শ্ৰীৰাম। আপুনি যে পৰম ঈশ্বৰ তাক উপলব্ধি নকৰি মই অহংকাৰ কৰিলো। মই আপোনাৰ ওচৰত নিমিত্ৰ মাত্ৰ। মোক ক্ষমা কৰক।'

পৰশুৰামৰ কাকুতি শুনি শ্ৰীৰামৰ হৃদয় কুমলিলেও তেওঁ ক'লে—

'আপোনাক উদ্দেশ্যি মোৰ বাণ উদ্যত হ'ল যেতিয়া ইয়াক সম্বৰণ কৰাটো সহজ নহয়।'

শ্ৰীৰামৰ কথা শুনি পৰশুৰাম ভয়ত পেপুৱা লাগিল আৰু শ্ৰীৰামৰ ওচৰত জীৱন ভিক্ষা কৰিলে। শ্ৰীৰামৰ দয়া ওপজাত তেওঁ ক'লে—

'ঠিক আছে— আপুনি নিশ্চিন্তে থাকক। আপোনাক বধ নকৰো কিন্তু মোৰ বাণ ব্যৰ্থ নাযায়। এই বাণে আপোনাৰ স্বৰ্গ পথ ছেদ কৰিব।'

শ্ৰীৰামে বাণ ত্যাগ কৰাৰ পাছত পৰশুৰামে শ্ৰীৰামক প্ৰণাম কৰি ক'লে—

'আপোনাৰ বাবেই মই আজি পুনৰ জনম পালো। আপোনাক কোটি কোটি প্ৰণাম।'

তেওঁ সকলোকে প্ৰণাম জনাই তেওঁৰ আশ্ৰমলৈ যায়। শ্ৰীৰামে সীতাৰ সৈতে অযোধ্যাত উপস্থিত হোৱাত মাতৃ কৌশল্যাই তেওঁলোকক আদৰি নিয়ে আৰু শ্ৰীৰামে আৰু সীতাই তেওঁৰ পৰা আশীৰ্বাদ গ্ৰহণ কৰে।

শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে একমাত্ৰ এই নাটখনৰ কাহিনীভাগ ৰামায়ণৰ কাহিনীৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰিছে। নাটখনিৰ কাহিনী ভাগ ৰামকাণ্ড ৰামায়ণ ১৬-৭২ অধ্যায়ৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছে। ৰাম বিজয় শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে ৰচনা কৰা অন্তিম সৃষ্টি। কালিয়দমন নাটখনিৰ দৰে নাট্যকাৰে এই নাটখনিতো দুটা ঘটনা সংযোগ কৰিছে ক্ৰমে হৰধনু ভঙ্গ আৰু পৰশুৰামৰ দৰ্প পতন। ৰাম বিজয় নাটখনত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ সমাহাৰ ঘটাইছে যদিও নাটখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ হ'ল শ্ৰীৰাম। তেওঁকে লৈ নাটকখনৰ কাহিনী ভাগ বিকশিত হৈছে। আন চৰিত্ৰসমূহ কাহিনীৰ প্ৰয়োজনত সৃষ্টি কৰিছে যদিও চৰিত্ৰসমূহে বিকশিত হোৱা নাই। শ্ৰীৰামক নাট্যকাৰে আদৰ্শ মানৱ, ধৈৰ্যশীল, সংযমী, বিনয়ী আদি গুণেৰে অংকিত কৰিছে। তেওঁৰ

মন আছিল নির্মল গুৰু ভক্তিৰে পৰিপূৰ্ণ। সীতাৰ বিহ্বলতা শোক, তাপ, ভয় সন্দেহ আদি ভাবাৱেগে নাৰী চৰিত্ৰৰ স্বাভাৱিক লক্ষণ সমূহ ফুটাই তুলিছে। নাটকখনৰ আন চৰিত্ৰ সমূহ হল লক্ষ্মণ (ৰামৰ ভাতৃ) দশৰথ (অযোধ্যাৰ ৰজা, ৰামৰ পিতৃ) জনক (সীতাৰ পিতৃ দশৰথৰ মিত্ৰ) বিশ্বামিত্ৰ বা কৌশিক (ঋষি), মাৰীচ আৰু সুবাহু (তাড়কা ৰাক্ষসীৰ দুই পুত্ৰ), মণিমন্ত্ৰ (জনক ৰজাৰ মন্ত্ৰী), পৰশুৰাম, ৰজাসকল, তাড়কা ৰাক্ষসী, কনকাৱতী, মদন মঞ্জৰী, চন্দ্ৰমতি, সূৰ্যপ্ৰভা (সকলো সীতাৰ সখী) আদি।

শ্ৰীৰামৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপন্ন কৰাই হৈছে ৰামবিজয় নাটৰ মূল পতিপাদ্য বিষয়। গতিকে স্বাভাৱিকতে নাটখনত ভক্তি ৰসে গুৰুত্বতা অধিগ্ৰহণ কৰিছে। ৰাক্ষস বধ, হৰধনু ভংগ আদি মহত্বপূৰ্ণ কাৰ্যৰ দ্বাৰা ৰামৰ ঐশ্বৰিক মহিমা প্ৰকাশ কৰি শংকৰদেৱে ভক্তিৰস উৎপন্ন কৰিছে। বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সংলাপেই ভক্তি ৰসৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন দাঙি ধৰিছে। ভক্তিৰসৰ মাজৰে নাটখনিক বিকশিত কৰিলেও বীৰ ৰস, কৰুণ, ভয়ানক ৰোদ্ৰ, শৃংগাৰ ৰসৰ সমাহাৰে নাটকখনিৰ সৌন্দৰ্য অধিকভাৱে ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে।

■■■

পৰিশিষ্ট

Constructing Oxomiya (Assamese) Identity : Sankardeva's neo-Vaishnavism and Ankia nat bhaona

Introduction

This article examines how *Ankia nat bhaona*, a theatrical form of medieval Assam, as a major instrument of the neo-Vaishnavite movement, played a transformative role in shaping the greater Oxomiya (Assamese) society. The greater Oxomiya society is unique in that it is composed of diverse ethnic, religious, and linguistic communities (Hussain, 2021; Goswami, 2016). Assamese identity, therefore, is not rooted in ethnicity or shared cultural origins but in a common linguistic and national consciousness (Singha, 2018). The population of Assam consists of people who migrated over time from various parts of India and beyond its borders (Gait, 1926). Over time, these groups assimilated with the indigenous population, forming a society. This evolution illustrates that social, cultural, and historical factors are closely associated with forming and transforming the present Oxomiya society of Assam (Sengupta, 2006).

When Sankardeva was born in 1449, the religious landscape of Assam was marked by highly ritualistic and priest-dominated Brahmanical rites. These practices were inaccessible and inappropriate for most of the population, who belonged to non-Aryan ethnic groups with little or no understanding of Sanskrit, the language of Brahmanical rituals. The worship of numerous deities, animal (and occasionally human) sacrifices, and rigid caste hierarchies defined the prevailing religious practices (Das, 2023; Guha, 1991, 1993; Mahanta, 2020, Neog, 2008; Sarma, 1966, 1994b; Sharma, 1994a). Furthermore, the influence of Vajrayana Buddhism introduced Tantric practices, which contributed to the moral decay of society (Darbari, 1998; Neog, 1957/2018, 1988). In Vajrayana, even incestuous acts were sanctioned for the initiated, considered virtuous rather than sinful (Basham, 1954/1986). In some Shaivite temples, devadasis were kept and exploited by men associated with the temple (Neog, 1957/2018, 1988).

It was in this socio-religious context that Sankardeva introduced the neo-Vaishnavism movement in Assam (Borkakoti, n.d.; Guha, 1991, 1993; Neog, 2008; Sarma, 1966, 1994b; Sharma, 1994a). Although Sankardeva's propagation of neo-Vaishnavism was revolutionary, Vaishnavism itself was not new to medieval Assam. The region had known Vaishnavism since ancient times (Bhuyan, 2024; Choudhury, 1959; Neog, 2018; Saikia, 2023; Sarma, 2004). The earliest evidence of Vishnu worship is found in the Barganga Rock Inscription of King Bhutivarma (553–554 CE) (Bora, 2024). Over time, Assamese Vaishnavism assimilated with local Shaktism, a synthesis reflected in the Pancaratra Samhitas (Jaiswal, 1967; Mahanta, 1991/2024). Observing the existing religious oppression, Sankardeva refined and reinterpreted Vaishnavism into what is now called neo-Vaishnavism,

focusing on bhakti (devotion), which had previously been absent in Assam (Sarma, 1966). The movement is termed as neo-Vaishnavism because it reimagined and broke away from the rigid, orthodox elements of earlier Vaishnavism (Chakravarty, 2025; Chatterjee, 1960/1967).

Neo-Vaishnavism draws its philosophical foundation from the Bhagavata Purana, emphasising personal devotion to Lord Vishnu. It rests on four pillars, nama (recitation of the Lord's name and glories), deva (God), guru (spiritual teacher), and bhakata (holy congregation) (Sarma, 1994b). These elements created a path to spiritual liberation that rejected caste-based initiation, offering equal access to spiritual growth irrespective of social status (Barua, 1959; Neog, 1962; Sarma, 1994b). This approach nurtured a liberal humanism (Bora, 2014; Hazarika & Goswami, 2019) and led to the development of a unique cultural system known as the Sankari culture of Assam. The religious domain, which played a vital role in cultivating performing arts, initiated a cultural transformation that continues to thrive through the creative expressions of devotees. Building on this foundation, the propagation of neo-Vaishnavism by Sankardeva ushered in a cultural renaissance that united various communities of Assam under a shared cultural identity (Nath & Barua, 2022; Pegu, 2013; Sarma, 1994a), an endeavour that was politically initiated by the Ahoms during 15th Century (Bharadwaj, 2016; Gait, 1926). Before the Ahoms, the region was divided into several small kingdoms ruled by different communities. To disseminate the message of neo-Vaishnavism and unite the diverse communities of the region, Sankardeva employed a variety of literary and performative tools, including dance, drama, songs, translations and adaptations of the Bhagavata Purana, etc. These tools, later known as Sattriya dance, Ankia nat bhaona, and

Borgeet[1], became significant expressions of Assamese literary and cultural identity[2], profoundly influencing the socio-cultural and religious fabric of medieval Assam. Among them, Ankia nat bhaona promoted values of equality across caste, gender, and race, contributing to a more inclusive social ethos. These performances played a significant role in unifying the diverse population of the region due to their accessible language and egalitarian performance traditions rooted in socio-cultural, religious, and spiritual values. Furthermore, Ankia nat bhaona encapsulates the processes of social formation in medieval Assam more profoundly than other folk theatre traditions (Bora, 1992).

Ankia Nat Bhaona and Srimanta Sankardeva

Ankia nat occupies a distinct place in the history of Assamese literature, with its origins deeply intertwined with the cultural evolution of Assam. These forms of theatre emerged during significant social transformation (Dutta, 1994). They were developed by Sankardeva and his disciple Madhavdeva, who originally referred to these plays as naata, yatra, or ankia. The term Ankia nat was coined much later by biographers of Sankardeva, likely because these plays typically consisted of a single anka or act (Bharali, 2025, Bhuyan, n.d., Bora, 1989, Dutta, 1994, Goswami, 2011, Neog, 2018, Vatsyayan, 2005).

1. Sankardeva is credited with composing around 250 such songs, but unfortunately, the manuscripts were destroyed in an accidental fire. Currently, 35 of these compositions by Sankardeva are available. For details see (Mahanta, 1992/2017).

2. Sattriya dance, introduced by Sankardeva, was accorded classical status in 2000. Ankia nat bhaona is considered the first form of modern drama in Assam. Borgeets are regarded as great devotional songs in Assamese literature.

These plays blend Indian dramatic literature, Sanskrit metaphorical models, and indigenous elements, portraying divine episodes from the life of Krishna through character and dialogue, and planting the seeds of devotion in the minds of the audience (Neog, 1996, Saikia, 2024). Through Ankia nat, Sankardeva introduced a unique synthesis of education and entertainment, using painted stage backdrops to enhance the visual experience (Barua, 1959; Datta, n.d.). He was arguably the first in the world to use plays as a medium of religious proselytisation (Borkakoti, 2017). However, Ankia nat was his final literary form employed for this purpose (Richmond, 1974)[3]. The bhaona form of theatre represents the performative realisation of a play written in the Ankia nat style, thus, its traditional presentation is called Ankia bhaona.

The first Ankia nat, *Cihnayatra*, was performed by Sankardeva at the request of his disciples who wished to witness a depiction of Vaikuntha, the heavenly abode of Lord Vishnu (Bhattacharya, 1988; Sarma, 2017). This play was a procession of scenes (Barua, 1959; Bhattacharya, 1958), and Sankardeva innovatively used drop scenes and constructed elevated stages for performance, marking the first such use globally. It is also considered the first play composed in any modern Indian language (Borkakoti, 2017). However, the original script for Cihnayatra has been lost.

Apart from Cihnayatra, Sankardeva composed nine other plays, though only six are extant : *Patni Prasad* (Favour to Wives), *Kali-Daman* (Subjugation of Serpent Kaliya), *Keli-Gopal* (Sport with the Milkmaids), *Rukmini Harana*

3. Sankardeva began to write plays at an unusually advanced stage in life, probably between the ages of 67 and 94. He continued to compose dramas with increasing frequency until his death. For details, see (Neog, 2018).

(Abduction of Rukmini), *Parijat Harana* (The Theft of the Parijat Flower), and *Rama Bijoy* (The Conquest of Rama). He also wrote *Gopi Uddhava Sambada, Janma Yatra*, and *Kamsa Badh* (Barua, n.d.; Borkakoti, 2017). Gopi Uddhava Sambada was lost in a fire, while Janma Yatra and Kamsa Badh are no longer available. Janma Yatra was composed during his stay in Patbausi (Duttabarua, 1977).

All the plays except Rama Bijoy are drawn from the Bhagavata Purana, while Rama Bijoy is based on Ramayana. Although scholars agree on the chronology of Cihnayatra, there is debate over the sequence of Sankardeva's other plays. Some argue that Kali-Daman was his first play, performed in 1518 at Bardowa in Nagaon, Assam (Goswami, 2014; Medhi, 1978), while others, like Moheswar Neog, consider Patni Prasad to be the earliest (Neog, 2008). Those who support the precedence of Kali-Daman place Patni Prasad at Belguri thereafter, followed by Keli-Gopal in 1540, then Rukmini Harana and Parijat Harana. At the request of Chilarai, brother of Koch King Naranarayana, Sankardeva composed Rama Bijoy in 1568 (Goswami, 2014).

Kali-Daman depicts Krishna's subjugation of the serpent Kaliya, who had poisoned the waters of the Kalindi Lake in Vrindavana. The play's influence extended beyond Assam to Bengal, where the period from the 16th to the mid-19th century became known as the Kaliya-Damana Yatra era. Many stage managers included the play in their commercial circuits during that time (Bandhopadhyay, 1959; Bhattacharya, 1988). Patni Prasad emphasises devotion and contrasts the spiritual success of Brahmins' wives, devoted to Krishna, with their husbands' failure despite ritual sacrifices. Notably, this play introduced teenage boys as characters for the first time in Indian theatre (Das, 1990). Keli-

Gopal portrays Krishna's playful interactions with the *Gopis*, the milkmaids of Vrindavana. Rukmini Harana narrates Krishna's abduction of Princess Rukmini, while Parijat Haran recounts his battle with Indra over the divine Parijat flower. Rama Bijoy retells the Ramayana, emphasising Lord Rama's triumph over evil.

The entire plays of Srimanta Sankardeva, rooted in spiritual teachings and moral principles, sought to instil religious values and guide ethical living. These plays emphasised themes such as the victory of good over evil, the importance of forgiveness, environmental stewardship, and the elevation of women. The four simple principles-deva, guru, nama, and bhakat-highlight these plays' tone and subject matter (Barua, 1959; Pathak, 2014; Richmond, 1974). Through plot, characterisation, and dialogue, Sankardeva encouraged audiences to reflect on their values and actions, fostering a more profound sense of moral responsibility in the community through bhakti (Borthakur, 2020; Neog, 2018).

Bhakti is generally understood as a form of faith or religiosity that emerged as loving devotion to a god, transcending the divisions and hierarchies of caste, social class, race, and gender (Venugopal, 1990). Often called a single coherent movement, bhakti spread across the Indian subcontinent as a wave of religious reform within Hinduism (Barman, 2022). While Jainism and Buddhism both originated as nontheistic protest sects rejecting Brahminical supremacy, the bhakti movement evolved within the Hindu fold. It was marked by its anti-hierarchical and anti-ritualistic nature, preference for local languages over Sanskrit, and monotheistic orientation (Srinivas, 2003). The bhakti movement was truly pan-Indian, attracting many men and women from lower social orders and bridging the religious divide between Hin-

dus and Muslims (Srinivas, 2003). It allowed men from various castes to lead in religious matters and welcomed women as equal participants in the religious public (Barman, 2022). Flexibility and lack of strict discipline allowed marginalised individuals and groups to enter the sect. Generally, Indian bhakti sects were populist and provided a platform for the economically and socially disadvantaged (Venugopal, 1990).

The Ankia nats of Sankardeva incorporate five primary elements (Bora, 1992; Goswami, 2014). The first is the dominance of the sutradhar (interlocutor), who plays a pivotal role in guiding the performance and connecting the play to the audience. Ankia nat is not divided into different scenes or acts, instead, scene changes are announced by the sutradhar through dialogue or orchestral singing. The sutradhar is an actor, trained musician, and accomplished dancer crucial to the performance. The second characteristic is the extensive use of lyrical songs, *slokas* (hymns), and *payars* (versified prayers), which narrate key incidents to advance the plot. Songs mark the entry of characters and describe their attributes.

Although the plays are based on the Bhagavata Purana and the Ramayana, Srimanta Sankardeva used Brajavali, an artificial language, alongside Sanskrit. Sanskrit was reserved for slokas, while dialogues, songs, and payars were written in Brajavali-a mixture of Maithili and Hindi with Assamese (Neog, 2008; Sharmah, 2013). He opted for Brajavali instead of Sanskrit to make the plays more accessible to ordinary people. This preference exemplifies the ancient Indian tradition of sadharaṇikaraṇa, a method of simplified, transgenerational communication for preserving knowledge (Das, 2020; Sharmah, 2013). The technique establishes commonality among communicators through simplification

(Bhattacharya, 2013; Das, 2019). Furthermore, using Brajavali glorifies Krishna's deeds and symbolically connects the plays to Brajdham, the divine land of Krishna (Goswami, 2014; Mahanta, 2023). Its lyrical quality made it suitable for performance and helped create a solemn atmosphere distinct from the local vernacular (Borkakoti, 2017). Brajavali was revolutionary, breaking with caste-based linguistic norms of classical Sanskrit drama, where lower-caste characters were assigned Prakrit and women were given secondary roles (Rajendran, 2013).

The fourth characteristic is versified prose, representing early examples of Assamese prose literature (Borkakoti, 2017; Goswami, 1994). The fifth hallmark is the generous incorporation of dance and music, essential elements without which Ankia nat cannot be imagined (Bora, 1992).

Although Ankia nats were unique creations of Sankardeva, it would be incorrect to claim they were untouched by Sanskrit tradition, primarily since the foundation of neo-Vaishnavism is rooted in Brahmanical Hinduism (Sharma, 1994b). Elements of Sanskrit tradition are evident in these plays, though they influenced the playwright more than the performance (Mahanta, 1985). Performance-wise, the plays were shaped by indigenous and folk traditions such as *Ramlila, Raslila, Yatra, Kathaka, Yakshagana, Bhagavatam,* and *Bhawai*, drawn from various parts of India (Bhattacharjee, 2013; Ghosh, 1958; Sarma, 1959; 2017). Assamese folk traditions like *Ojapali, Deodhani Dhulia,* and *Putala Nach* (puppet theatre) also significantly influenced the performance. Sankardeva likely integrated these indigenous dramatic elements with classical Sanskrit ideals to formulate the Ankia nat genre (Bharali, 2025; Bhattacharjee, 2013; Kakati, 2019; Medhi, 1950; Sarma, 1959, 2017,

Vatsyayan, 2005). Recent research suggests that the semi-dramatic folk traditions of tribal communities in Northeast India might have also influenced him. For instance, the use of masks in performance may have been inherited from tribal groups in Arunachal Pradesh, as Assam had no record of mask usage in theatrical performances before Sankardeva (Bhuyan, n.d.).

The combination of indigenous performance traditions and techniques from classical Sanskrit drama created a diverse theatrical form in the sixteenth century that has survived essentially unchanged into the present, continuing to engage audiences with its didactic yet entertaining narratives (Richmond, 1974).

Ankia nat bhaona not only succeeded in conveying neo-Vaishnavism messages to devotees (Saikia, 2023; Sarma, 2004) but also influenced theatrical traditions in other parts of India. Contemporary research even traces the beginnings of Hindi drama to Ankia nats and other Assamese theatrical forms (Vatsyayan, 2005). The popular Yatra movement in Bengal may have been derived from Ankia nat bhaona, which was earlier referred to as Yatra in Assam (Borkakoti, 2017). The impact of Ankia nat is also observed in Maithili plays (Neog, 1962). For example, the method of actor entry in Bengali Yatra and Maithili plays mirrors that of Ankia nat (Borkakoti, 2017). Additionally, Maithili plays show similarities in nomenclature, nighttime enactment, designated performance spaces, costumes, and headgear (Neog, 1962).

Ankia Nat Bhaona and Oxomiya Society

One of the significant debates in contemporary Assam is 'Oxomiya Kun?' (Who is Assamese?) (Barua, 2001; Dutta, 2012; Guha, 1988). This question arises because 'Assamese' is not strictly an ethnic, religious, or linguistic identity. In-

stead, various communities within and outside India have contributed to Assamese society through historical, socio-cultural, and political processes.

Until the British invasion in 1828, Assam had minimal political connection with the rest of India. Although the Mughals made several attempts to invade Assam, they were unsuccessful in establishing their rule. The upper-caste Aryans, primarily Brahmins, did not consider Assam a desirable settling place (Mahanta, 1991/2024). At the time, Assam was home to various tribal communities, mostly of Mongoloid (Tibeto-Burman) origin, divided into small states (Barua, 1963; Gogoi, 1992/2004). When Hindu Brahmins eventually entered these regions, tribal rulers adopted Hinduism (Mahanta, 1991/2024). The Aryanisation of Assam dates back to the second half-or possibly even the first half-of the first millennium BC, when Mongoloid rulers began to assimilate into Aryan culture (Chatterji, 1970). One primary reason tribal rulers patronised Brahmins was the latter's advanced agricultural techniques (Gohain, 1987). Furthermore, Sanskrit was functional for administrative purposes (Mahanta, 1991/2024).

Despite these influences, Brahmanical Hinduism struggled to penetrate the masses due to three reasons : the rigid varna system inherent to Brahmanical tradition (Gogoi, 1992/2004; Mahanta, 1991/2024), the absence of political power, and the limited number of Brahmin migrants compared to local communities (Chatterji, 1970; Gogoi, 1992/2004). To reach the masses, Brahmanical Hindus began to Aryanise local religious places, deities, and belief systems[4]

4. Saktism and Tantrism, which originated in Assam and Bengal, fully developed in the 7th century. These sects primarily worshipped female deities. There are references to the Aryanisation of these deities as well. For details, see (Neog, 1957/2018).

(Neog, 1957/2018; Roychoudhury, 2000/2010). Today, it is challenging to distinguish tribal deities from Hindu ones (Mosahary, 1994). This strategy allowed Brahmanical elements to penetrate Assamese society, though at the cost of de-Brahminisation (Sharda, 1991). Over time, Vedic Brahmins became staunch Shaktas, and brahmacharya was abandoned mainly (Basu, 1983). This process of cultural assimilation, dating back to Assam's early historic period, resulted in a hybrid society formed through the amalgamation of diverse cultural and religious traditions.

This assimilation also developed a common language among Assam's diverse ethnic communities. Modern Assamese emerged by blending Aryan and non-Aryan languages (Gogoi, 1992/2004). Though its exact origin remains debated (Sahitya Akademi, 1957), Assamese incorporates phonological, syntactical, and lexical elements from Mon-Khmer, Sino-Tibetan, and Tai languages (Goswami, 1994; Sahitya Akademi, 1957; Vatsyayan, 1980/2005). Over time, royal patronage led to the decline of many indigenous languages, favouring Assamese (Goswami, 1994).

Although a common religion and language emerged through assimilation, Assam has historically been home to multiple religions and languages. Thus, defining the Assamese identity remains complex. While some ethnic groups lost their languages, others retained them, using Assamese as a link language. There is also scholarly disagreement over whether language alone can define the Assamese identity (Goswami, 2016; Gogoi, 2016). Historically, Assam has served as a crossroads of racial, ethnic, linguistic, and cultural exchange within India and other parts of Asia (Vatsyayan, 1980/2005). Recognising this diversity, colonial rulers classified Assam's multi-lingual and multi-

religious communities as part of a broader 'Oxomiya' identity (Mahanta, 1991/2024).

Post-independence, Assam experienced significant political shifts. Communities previously integrated into the broader Assamese Hindu caste society began seeking tribal status to access government benefits (Gohain, 1997). Many who once identified with the Assamese mainstream began disengaging from it (Borah & Deka, 2019; Dutta, 2012). This process of identity re-articulation-framed as 'us' versus 'them, ' with 'them' often being the Assamese-reflects a more profound historical discontent. Though this dichotomy may not always have existed, it intensified with the Assamese middle class's aspirations for a unified identity post-independence (Basumatary, 2022). Their failure to alleviate tribal fears of displacement by immigrants (Misra, 1999), along with language policy issues and fears of assimilation, contributed to the rise of ethnic nationalism (Basumatary, 2022). These tensions, however, have roots in colonial-era policies such as the Inner Line Regulation and the designation of excluded areas, which created administrative and psychological divisions between hill and plain populations (Goswami, 2015).

Unlike today, medieval Assam told a different story. The Ahom dynasty (1228–1828 CE) laid the groundwork for a greater Oxomiya identity by providing stable, centralised rule. Subsequently, the rise of neo-Vaishnavism marked a significant cultural turning point (Bezbarua, 1914/2011; Gohain, 1987; Neog, 2008). However, the success of this movement in uniting Assamese society was also due to the political peace ensured by Ahom rule (Chatterji, 1970). Neo-Vaishnavism's impact is evident even among those who did not follow it religiously, as they still identify as Assamese through shared language, rituals, and values (Gohain, 1987).

Despite its religious foundation, the movement is regarded as a 'cultural renaissance' of Assam, introducing new artistic expressions of religious philosophy through dance, drama, song, and auxiliary crafts like wood carving and mask-making (Neog, 2018; Saikia, 2023). This movement helped to unify the population through a shared cultural identity, fostering social cohesion and a consolidated Oxomiya society (Neog, 2008).

The philosophy of neo-Vaishnavism not only attracted caste Hindus but also members of various tribal communities and other religious groups. People from the Ahom, Koch, Miri, Kachari, Moran, and several other tribes and communities were openly admitted as disciples into neo-Vaishnavism (Bezbarua, 1914/2011; Neog, 2008). Thus, Sankardeva succeeded in developing a regional-nationalist consciousness in Assam by uniting diverse communities under the umbrella of neo-Vaishnavism (Acharyya, 1959). Notable individuals who adopted neo-Vaishnavism include Gobinda of the Garo tribe, Jayandanda, a Bhutiya, Madhav of the potter's (Hira) caste (Bora, 2014), Narottam of the Nocte tribe from Arunachal Pradesh (Bhuyan, n.d.), and Chandsai and Jayhari from the Muslim community (Bezbarua, 1914/2011). It is also notable that not only did Assamese Hindus have *satras*, but at one time, Assamese Muslims had their own satras as well. The Census of India 1891 reported the existence of Muslim satras, particularly in the Jorhat subdivision of the old undivided Sibsagar district of Assam (Phukan, n.d.)[5]. Although neo-Vaishnavism was adopted by various communities, there is no evidence of forced conversion or assimilation (Basumatary, 2022; Mosahary, 1994). These communities embraced neo-

5. Muslim Satras were headed by Assamese Muslim Gosais (priests), who adopted the title of Dewan. For details see (Phukan, n.d.)

Vaishnavism due to the simplicity of Sankardeva's teachings.

On the question of who qualifies as Assamese, the role of neo-Vaishnavism in shaping contemporary Assamese identity may be debated, given that this identity is influenced by secularism, revivalism, and ethnic dynamics. However, it would be incorrect to assert that neo-Vaishnavism played no role in its formation. While there is no specific census data on the number of neo-Vaishnavites in Assam, among Hindus, who make up the largest share of Assam's population (Registrar General of India, 2011), a significant proportion follows the neo-Vaishnavite sect. According to the District Gazetteers of Assam (1905), 80 per cent of Hindus in Assam were neo-Vaishnavites (Sarma, 1966). This suggests that most of Assam's Hindu population is followers of neo-Vaishnavism. Supporting this, Sankar Sangh claims a membership of approximately 20-22 lakh individuals (Saikia, 2009/2016). The Ek Saran Bhagawati Samaj and Srimanta Sankardeva Sevak Sangha have an estimated membership of three to four lakh. Assam is home to around 640 satras (Purusha Samhati-251, Brahma Samhati-170, Nika Samhati-103, and Kala Samhati-116) (Goswami, 1973/2014). Census reports from the colonial era also highlighted the presence of neo-Vaishnavite initiates in remote hill regions. According to Sengupta and Bharadwaj (2021), even Brahmin priests participated in proselytisation efforts. Despite a growing trend among ethnic groups in Assam to return to their roots, references suggest that many tribal communities have been assimilating into neo-Vaishnavism, abandoning their traditional customs, languages, and lifestyles (Basumatary, 2022). Hence, a significant section of the Assamese population continues to follow neo-Vaishnavism, which still plays

an influential role in shaping the greater Oxomiya society.

Contemporary Assam also exhibits how Hindu Brahmanical traditions have absorbed neo-Vaishnavite elements. Many Brahmanical Hindus-including followers of Saivism and Saktism-incorporate *nam-kirtan* (devotional songs) composed by neo-Vaishnavite saints into their religious rituals. *The prasada* offered in these ceremonies closely resembles that given by neo-Vaishnavite adherents. A noteworthy influence is evident in the dress code. In several Brahmanical temples in Assam, priests wear a white *dhoti*, the traditional attire of neo-Vaishnavite followers during rituals. While wearing a dhoti is not unique, the preference for white over the saffron commonly used by Brahmanical priests in other parts of India is significant. These examples collectively demonstrate the profound impact of Sankardeva on Assamese society.

Let us now turn to the role of Ankia nat bhaona in shaping the greater Oxomiya identity. As Ankia nat is rooted in the message of bhakti, it played a pivotal role in promoting self-discipline among neo-Vaishnavite followers. The plays embedded specific codes of conduct, regulating aspects of daily life such as food, dress, and behaviour. Through these narratives, Srimanta Sankardeva instilled the importance of individual and collective accountability in pursuing bhakti. Thus, Ankia nat bhaona was not merely a form of entertainment but a vehicle for achieving devotion.

When a village decides to stage an Ankia nat, a public meeting is typically convened to assign roles. These performances are democratic, with character assignments-whether *gayan* (singers), *bayan* (instrumentalists), or sutradhar-based on merit rather than caste or social status. Ankia nat bhaona fosters unity by offering an inclusive platform where every-

one shares the space as audience members. Beyond the narrative content, the performance promotes ethical living and spiritual ideals, fostering a cohesive community. Though women were historically excluded from performing, their roles were portrayed by men. Today, however, women generally perform female roles in contemporary performances.

There are also cases where the wealthiest person in a village plays a demon, while the poorest plays the hero, reflecting social critique and role reversal. These roles are assigned publicly, and villages hosting the performance invite others regardless of caste or social status. Though different sects may exist within neo-Vaishnavism, the community-oriented nature of Ankia nat bhaona significantly reduced caste distinctions. Guha (1983) observed that the caste system in Assam was not as rigid or complex as in other parts of India, making it easier for Ankia nat to foster social equality. Vatsyayan (1980/2005) points out that theatre is open to all, regardless of caste or class.

Although male actors performed female roles in the medieval period, women were not entirely excluded from Ankia nat. Srimanta Sankardeva's respect for women is evident in his portrayals and actions. A striking example involves his servant Chanduri, who corrected him for omitting the Kalpataru Banyan tree in a scene depicting the seven Vaikunthas. Sankardeva accepted her suggestion and instructed that the tree be depicted accordingly (Bezbarua, 1914/2011). This episode underscores his regard for women's intellectual contributions.

Ankia nat bhaona also advocated for gender equality. Borkakoti (n.d.) identifies early feminist ideas in Sankardeva's works, especially in his portrayal of female characters. Goswami (2014) notes that Sankardeva's plays

emphasised human character and advocated equal respect and opportunities for women. The bhakti movement allowed women to seek spiritual fulfilment independently and in their own language, enabling many to become saints and leaders (Pruthi, Devi, & Pruthi, 1999). In Patni Prasad and Rukmini Haran, women are portrayed as powerful, autonomous individuals. Rukmini Haran notably portrays Rukmini as an educated woman who exercises agency in choosing Krishna as her partner, aligning with modern concepts of women's empowerment (Kabeer, 1999). Similarly, Parijat Haran critiques monogamy, expanding the conversation on gender roles and positioning Sankardeva as a progressive reformer (Goswami, 2014). Monogamy, though rare in Oxomiya society, may reflect such influences. Additionally, women played important roles in selecting religious leaders (Goswami, 1973/2014). By elevating women within neo-Vaishnavism, Sankardeva safeguarded them from exploitation (Rajkhowa, 2012).

Tantric practices emerged partly due to the large-scale incorporation of aboriginal communities into Brahmanical society. Brahmins adopted many tribal rituals and symbols, which were eventually formalised and supported institutionally (Sharma, 2005). Women became central to salvation in these practices, particularly in Kamrup (Neog, 1957/2018; Neog, 1988). However, no Devadasi practices were observed in the *Naamghars* (community prayer hall), and Sankardeva's respectful portrayals of women in his plays fostered faith among male followers. The immense contribution of the Sankardeva Movement to women's spiritual upliftment becomes clearer when one considers the adversity it faced. Gupta (2017) argues that Sankardeva's achievements are more remarkable given the social conditions of medieval

Assam and merit comparison with the status of women in other parts of the world at the time. The communities, such as gayan, bayan, and *pathak* (narrator), emerged as integral components of Ankia nat performances. These roles transcended caste and religious boundaries; individuals from different backgrounds assimilated into these performative communities. Audrey Cantlie, during her fieldwork in Panbari village of Sibsagar district in Upper Assam, observed that helmets (community houses) were named after roles in the Naamghar, such as gayan or bayan. For instance, Bayan households included members from Bar Kalita, Kooch, and Chutiya castes. However, caste identities were subsumed under the single identity of 'Bayan'. Their original caste names no longer recognised these individuals (Cantlie, 1980).

Although Sankardeva initially aimed to establish an egalitarian society through his works, divisions emerged soon after his death. His disciples Damodaradeva and Harideva declared independent paths, leading to factionalism (Sarma, 1994b). Despite these divisions,[6] core neo-Vaishnavite philosophy remained unchanged, though rituals and cultural practices began to vary (Goswami, 2014). During the early phase of the neo-Vaishnavite movement, the expansion into tribal and non-Hindu territories was significant. However, once the satras became factionalised, Brahmanical conservatism and caste-based practices began to resurface (Saikia, 2013). Despite this revival of caste consciousness, the foundational ideology of neo-Vaishnavism made Assam's experience distinct from other regions. This is evident in the 1891 Census Report, which documents the difficulties faced by colonial officials in classifying castes in the Assam Valley

6. The four principal divisions within neo-Vaishnavism are Brahma Samhati, Purush Samhati, Nika Samhati, and Kal Samhati. For details, see (Goswami, 1973/2014).

(Sengupta & Bharadwaj, 2021). The egalitarian ethos of the neo-Vaishnavite society perhaps made caste distinctions less visible to outsiders.

A critical factor behind the success of Ankia nat in promoting neo-Vaishnavism and facilitating the formation of a broader Oxomiya identity was its underlying philosophy. Sankardeva's intent was not merely to propagate a religious philosophy but to establish a reformed social structure grounded in bhakti and rational thought (Neog, 2018). He envisioned a modern, disciplined society using devotional practices as a means of moral governance-what Foucault (1977) might call disciplinary power. Sarma (1994b) emphasises that Sankardeva's strength lay in being both a religious reformer and a speculative thinker, allowing him to craft a simplified faith rooted in devotion rather than doctrinal rigidity.

Unlike earlier poets of medieval Assam, Sankardeva wrote in a language accessible to ordinary people. He was not the first to do so, poets like Hem Sarasvati, Harihar Vipra, and Madhav Kandali had composed works in Assamese before him (Goswami, 1994). However, their literature largely remained within the royal court. Sankardeva bridged this gap by bringing drama and devotional content to the masses through Ankia nat, which, unlike Sanskrit drama, did not require sophisticated training or theoretical manuals (Mahanta, 2024; Gogoi, 2004; Richmond, 1974). His compositions included prayer songs and didactic verses that resonated with the public (Goswami, 1994).

Sankardeva also travelled extensively across Assam. It is noteworthy that no single kingdom ever ruled all of Assam (Saikia, 2024), yet Sankardeva's teachings reached every region. He established Satras and Naamghars across

the land, which became centres of literature, culture, and religious practice. Naamghars, often called bhaona ghar, serve as performance spaces for Ankia nat (Vatsyayan, 2005). These venues radically departed from caste-based hierarchies, allowing people to gather as equals. In fact, the naamghar remains the only public space in rural Assamese society where individuals first engage in communal life (Saikia, 2024).

It is also important to recognise that Sankardeva's neo-Vaishnavism challenged the ritualism of Brahmanical Hinduism, drawing opposition from orthodox Brahmins. His emphasis on equality attracted many tribal communities. While he critiqued the social injustices perpetuated by Brahmanism, he did so without direct antagonism, strategically working to diminish casteist extremism (Gogoi, 2004; Gohain, 1987; Neog, 2008). As a result, many upper-caste Hindus also joined the movement. Ankia nat, by advocating equality and devotion, played a crucial role in fostering a unified Oxomiya society.

Sankardeva's contribution to the creation of a unified Assamese society is profound. He integrated the diverse regions of ancient Assam through a common language, culture, and religion. Vinoba Bhave, in a personal interview with Hem Bhai in 1982, aptly remarkedÊ. 'Until the people of Assam follow the path of Sankardeva and his disciple Madhavdeva, no one can destroy the Assamese society. But on the day, they forget him, no one will be able to save Assamese society from destruction' (Bhai, 1999, p. 17).

Concluding Remarks

Although the greater Oxomiya society has undergone various social, cultural, and political transformations, the question of Oxomiya identity remains a significant point of

debate among contemporary scholars. Regardless of the differing perspectives, there is consensus that neo-Vaishnavism has had a profound and enduring impact on the diverse communities of Assam from its inception to the present day.

Sankardeva, the key propagator of neo-Vaishnavism in Assam, employed a variety of tools and strategies to spread the sect among different social groups. Among these, Ankia nat bhaona, developed during the later phase of his religious mission, emerged as one of the most effective mediums. Through its integration of dance, song, acting, music, masks, and costumes, Ankia nat effectively conveyed neo-Vaishnavism ideals to the common masses. Moreover, these plays communicated the devotional message of bhakti and actively promoted social equality through inclusive performance practices.

■■■

Reference

1. Acharyya, N. N. (1959). An Enquiry into the Religious Concept of Sri Sri Sankardeva. *Proceedings of the Indian History Congress.* 22, pp. 477–482. Indian History Congress.
2. Bandhopadhyay, A. (1959). *Bangla Sahityer Itibritta (In Bengali).* Kolkata. Modern Book Agency Pvt Ltd.
3. Barman, D. (2022). Faith, Caste Hierarchy and Exclusion in the Vaishnava Sect in Assam. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science, 27(3),* 40-52.
4. Barua, A. (n.d.). *Some Distinctive Features of The Ankiâ Nat,* Retrieved May 8, 2025, from http://www.atributetosankaradeva.org/articles.htm
5. Barua, B. (1963). *Asamiya Bhasa Aru Sanskriti (In Assamese).* Guwahati. Layars.

6. Barua, H. (1959). *Assamese Liturature.* New Delhi. National Book Trust of India .
7. Barua, S. (2001). *India Against Itself.* New Delhi. Oxford University Press.
8. Baruah, P. (2018). *A study of the Deodhani performance with special reference to Oja Pali tradition of Assam.* Shillong. An unpublished PhD thesis submitted to North East Hills University.
9. Basham, A. L. (1954/1986). *The Wonder That Was India.* Calcutta. Rupa.Co.
10. Basu, N. N. (1983). *The Social History of Kamrupa, Vol-I.* New Delhi. Northern Book Centre
11. Basumatary, J. (2022). Colonial Ethnography and the Rhetoric of Bodo Identity. *Interventions, 24(8),* 1247-1262.
12. Bezbarua, L. (1914/2011). *Mahapurush Sri Sankardeva aru Sri Madhavdeva (In Assamese.* Guwahati. Sahitya Prakash.
13. Bhai, H. (1999). *Huro Huya Ami Anandita (In Assamese).* Guwahati. Shanti Sadhana Ashram.
14. Bharadwaj, K. (2016). Ethnicity in Assam : Understanding the Complexities of Ethnic Identities and Conflicts. *Indian Journal of Public Administration, 62(3),* 546–558.
15. Bharali, S. (2025). Traditional Assamese Theatre. *Mahapurusajyoti,* 24, 33-55.
16. Bhattacharjee, A. (2013). Srimanta Sankardev's Ankiya-Nat (A New Dramatic Genre in Assamese Literature). *The Criterion : An International Journal in English, 2(3),* 1-3.
17. Bhattacharya, B. K. (1958). *Assamese Drama. Indian Literature, 1(2),* 75-80.
18. Bhattacharya, H. (1988). *Asamiya Natya Sahityar*

Jilingani (in Assamese). Guwahati : Layards.
19. Bhattacharya, K. K. (2013). Science communication in the Indian perspective. Insights from the Indian experience. *Indologica Taurinensia : The Online Journal of the International Association of Sanskrit Studies, 39,* 67-82.
20. Bhuyan, D. (n.d.). *Semi-dramatic Asset of Folk Culture and its Uses in Shankarian Theater.* http: // www.atributetosankaradeva.org/articles.htm
21. Bhuyan, S. K. (2024). *Deodhai Asom Buranji- Second Edition (In Assamese).* Guwahati : Purbanchal Prakash.
22. Bora, D. (1992). *Sahitya aru Chinta (in Assamese).* Guwahati : Layard.
23. Bora, M. (1989). *Sankardevar Nat (In Assamese).* Guwahati : Publication Board Assam.
24. Bora, M. (2014). Jatibhed Protha Aru Sankardev (In Assamese). Guwahati : Aank-Baak.
25. Bora, P. P. (2024). The History of Viṣṇu worship in Assam and Neo-Vaishnavism of Sankaradeva. *Mahapurusajyoti,* 23, 33-36.
26. Borah, P. P., & Deka, R. (2019). We Are Not Assamese. Reflections On Ethnic Identity Formation In Contemporary Assam. *International Journal of Scientific & Technology Research,* 8(11), 2381-2385.
27. Borkakoti, S. K. (2017). *Evolution of Assamese Theatre (with special reference to Ankiyâ Bhaona).* https : / /drsanjib.net/evolution-of-assamese-theatre-with-special-reference-to-ankiya-bhaona/
28. Borkakoti, S. K. (n.d). *Srimanta Sankaradeva as a Feminist.* http://www.atributetosankaradeva.org/Sankaradeva_feminism.pdf
29. Borthakur, A. (2020). Ankiyâ Nata and Bhaona in the context of Bharata's Natyashastra. *Indian Classical*

Dance.
30. Buckley, J. M. (2006). *Christians and the Theatre.* Michigan. University of Michigan Library.
31. Cantlie, A. (1980). *Caste and Sect in an Assamese Village.* London : An unpublished PhD thesis submitted to the University of London.
32. Chakravarty, A. (2025). Crafting selves : learning tradition and becoming a monk. *Ethnography and Education, 20*(2), 99-116.
33. Chatterjee, S. K. (1960/1967). Sanskritic. In R. C. Mazumdar, A. D. Pusalker, & A. K. Mazumdar(Eds), *History and Culture of Indian People Volume-VI* (pp. 490-520). Bombay : Bharatiya Vidya Bhavan.
34. Chatterji, S. K. (1951). *Kirata-Jana-Krti : The Indo-Mongoloids: Their Contribution to the History and Culture of India.* Kolkata : The Asiatic Society.
35. Chatterji, S. K. (1970). *The Place of Assam in the history and civilisation of India.* Guwahati : Department of Publication, Gauhati University.
36. Choudhury, P. C. (1959). *The History of Civilisation the people of Assam to the Twelfth Century A.D.* Gauhati : Department of Historical and Antiquarian Studies.
37. Copp, D. (1992). The Concept of a Society. *Dialogue,* 31(2), 183–212.
38. Darbari, J. (1998). *Srimanta Sankardeva : The Living Legend.* New Delhi : Vikas Publishing House.
39. Das, C. (2019). Socio-Cultural Communication of Srimanta Shankardev : An Analysis. *International Journal of Research and Analytical Reviews, 6*(2), 936-940.
40. Das, N. (2020). Role of Mahapurusha Srimanta Sankaradeva in language, literature, and culture of Assam : A Critical Perspective. *International Journal of Management, 11*(10), 3056-3067.

41. Das, S. (2023). *Asamar Dharmiya Paramparat Narabali (In Assamese).* Guwahati : Assam Book Trust.
42. Das, S. K. (1990). Ankia nat and the Medieval Indian Theatre. In P. J. Mahanta(Ed.), *Glimpses of the Vaisnava Heritage of Assam* (pp. 55-75). Guwahati : Asam Satra Sangha.
43. Datta, B. (n.d.). *Sankaradeva and the Tribals of North-East India.* http: //www.atributetosankaradeva.org/tribal.pdf
44. Dutta, B. N. (1994). Performing Arts. In H. K. Barpujari(Ed.), *The Comprehensive History of Assam : Volume III* (pp. 403-25). Guwahati : Publication Board Assam.
45. Dutta, N. (2012). *Questions of Identity in Assam : Location, Migration, Hybridity.* New Delhi : SAGE Publications.
46. Duttabarua, H. (1977). *Ramcharan Thakur Bicharit Guru Charit : Srimanta Sankardevar Lila Charit (In Assamese).* Nalbari : Sahitya Ratna.
47. Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* New York : Pantheon Books.
48. Gait, E. A. (1892). *Census of India, 1891, Assam. Vol. I.* Shillong : Assam Secretariat Printing Office.
49. Gait, E. A. (1926). *A History of Assam.* Calcutta : ThackerSpink & Co.
50. Ghosh, M. (1958). *Contributions to The History of The Hindu Drama : Its Origin, Development and Diffusion.* Calcutta : Firma K L Mukhopadhyay.
51. Gogoi, H. (1992/2004). *Asamar Jatiya Jibanat Sanghati Aru Sanghat (2nd Edition) (In Assamese).* Guwahati : Assam Publication Trust.
52. Gogoi, P. (2016). Asomiya aru Asomiyar Xonggya. In B. N. Goswami(Ed), *Assamiya Jatiyatabad aru*

Asomiyar Sangjna (In Assamese) (pp. 90-94). GuwahatiÊ. Sahityaratna Prakashan.
53. Gohain, H. (1987). *Asomiya Jatiya Jivanat Mahapurushiya Parampara (In Assamese).* Guwahati : Lawyers Book Stall.
54. Gohain, H. (1997). Ethnic Unrest in the North-East. *Economic and Political Weekly, 32*(8), 389-391.
55. Gohain, H. (2008). Once More on Ethnicity and the North-east. *Economic and Political Weekly, 43*(21), 18-21.
56. Goswami, B. N. (2016). Rokhyakobosr Logat Nagoriktar Samparko Nai. In B. N. Goswami(Ed), *Assamiya Jatiyatabad aru Asomiyar Sangjna (In Assamese)* (pp. 59-62). Guwahati : Sahityaratna Prakashan.
57. Goswami, K. D. (1973/2014). *Satra Sanskritir Ruprekha (Outline of Sattra Culture) (In Assamese).* Dibrugrah : Banalata.
58. Goswami, K. D. (2011). *Ankiyâ Bhaona (In Assaemse).* Dibrugrah : Banalata.
59. Goswami, K. D. (2014). *Ankamala (In Assamese).* Dibrugrah : Banalata.
60. Goswami, P. S. (2014). Role of Female Characters in Sankaradeva's Plays. *Mahapurusajyoti, 14,* 55-64.
61. Goswami, U. (2015). *Conflict and Reconciliation : The Politics of Ethnicity in Assam.* New Delhi : Routledge India.
62. Goswami, U. N. (1994). Evolution of Assamese Language. In H. K. Barpujari, *The Comprehensive History of Assam Vol-III* (pp. 271–279). Guwahati : Publication Board Assam.
63. Guha, A. (1983). The Ahom Political System : An Enquiry into the State Formation Process in Medieval

Assam (1228-1714). *Social Scientist, 11*(12), 3-34.

64. Guha, A. (1988). *Planter Raj to Swaraj*. New Delhi : People's Publications.
65. Guha, A. (1991). *Medieval and early history of Assam : Society, polity and economy*. New Delhi : K.P. Bangchi and Company.
66. Guha, A. (1993). *Vaishnavvadar Pora Moamoria Briduhloi (In Assamese)*. Guwahati : Student's Store .
67. Gupta, B. (2017). *Sankaradeva's Contribution Towards Uplift of Women*. http://www.atributetosankaradeva.org/articles.htm
68. Hazarika, D., & Goswami, M. J. (2019). Drama and Society : Reflection of Medieval Assamese society in Ankiâ Bhaona. *Think India*, 22(4), 10128-10142.
69. Hussain, A. (2021). Background of Assamese Society, Culture and Literature. 1-11.
70. Jaiswal, S. (1967). *The origin and development of* Vaisnavism : Vaisnavism *from 200 B.C. to A.D. 500*. Delhi : Oriental Publishers and Booksellers.
71. Kabeer, N. (1999). Resources Agency and Achievements. Reflections on Measurement of Women's Empowerment. *Development and Change, 30*(3), 435-64.
72. Kakati, D. K. (2019). *Mulyabudhar Drishtire Somoy aru Samaj (In Assamese)*. Morigaon : Kalpana Kakati.
73. Mahanta, A. J. (2020). Historicity of Casteism : Assam and the Vaishnava Monasteries. *Journal of Critical Review, 7*(13), 3623-3630.
74. Mahanta, B. (1992/2017). *Bargeet (In Assamese)*. Dibrugarh : Student's Store .
75. Mahanta, P. (1985). *Western Influence on Modern Assamese Drama*. New Delhi : Mittal Publications.
76. Mahanta, P. (1991/2024). *Asomiya Madhyabitta Shreneer Itihas (In Assamese)*. Guwahati : Purbanchal Prakash.
77. Mahanta, P. (2023). The Theatre of Srimanta Sankaradeva. *Mahapurusajyoti, 22*, 9-21.
78. Medhi, K. (1950). Introduction : Preliminary Observation . In K. Medhi(Ed), Ankawali (pp. i-cxi). Guwahati : Jayanti Art Press.
79. Medhi, K. (1978). *Studies in the* Vaisnava Literature & *Culture of Assam*. Assam Sahitya Sabha : Guwahati.
80. Misra, U. (1999). Immigration and Identity Transformation in Assam. Economic and Political *Weekly, 34*(21), 1264-1271.
81. Mosahary, R. N. (1994). Religious Beliefs and Religion : Tribesmen. In H. K. Barpujari(Ed), *The Comprehensive History of Assam Vol-III* (pp. 251-260). Guwahati : Publication Board Assam.
82. Nath, P., & Barua, U. (2022). The Importance of Satra and Namghar in the Greater Assamese Society : An Appraisal. *Antrocom Journal of Anthropology, 18*(2b), 671-676.
83. Neog, D. (1962). *New light on History of Asamiya Literature*. Guwahati : Xuwani Prakas.
84. Neog, D. (1996). *Yugnayak Sankardeva (In Assamese)*. Guwahati : Xuwani Prakash.
85. Neog, M. (1957/2018). *Purani Asamiya Samaj aru Sanskriti (In Assamese)*. Guwahati : Chandra Prakash.
86. Neog, M. (1988). *Asomor Dharmar Buranji : Andhar aru Puhar (In Assamese)*. Guwahati : Publication Board Assam.
87. Neog, M. (2008). *Asamiya Sahityar Ruparekha : 10th Edition (In Assamese)*. Guwahati : Chandra Prakash.
88. Neog, M. (2008). *Sri Sri Sankardeva : Ninth Edition (In Assamese)*. Guwahati : Chandra Prakash.

89. Neog, M. (2018). *Sankardeva and His Times : Early history of the Vasinava faith and movement in Assam (Second Edition)*. Guwahati : LBS Publications.
90. Pathak(Trans), P. (2014). *Bhakti Ratnakara : As It Is by Mahapurush Shree Shree Sankardeva.* New Delhi : Promilla & Company.
91. Pegu, M. (2013). On Questions of Identity and the Mising Autonomous Movement. Journal of *Tribal Intellectual Collective India, 1*(2), 15-26.
92. Pruthi, R., Devi, R., & Pruthi, R. (1999). *Encyclopaedia of Status and Empowerment of Women in India : Status and position of women in ancient, medieval and modern India.* Bangalore : Mangal Deep Publications.
93. Rajendran, C. (2013). *Modes of Address and Reference in Sanskrit Drama and Dramaturgy : A Sociolinguistic Perspective.* https: //ignca.gov.in/wp-content/uploads/2016/07/SKC_memorial_Lecture23092013.pdf
94. Rajkhowa, J. P. (2012). *Sankardeva : His Life Preaching and Practices.* New Delhi : B.S. Publication.
95. Register General of India. (2011). Assam Hindu Muslim Population. https://www.census2011.co.in/data/religion/state/18-assam.html
96. Richmond, F. (1974). The Vaisnava Drama of Assam. *Educational Theatre Journal, 26*(2), 145-63.
97. Roychoudhury, A. (2000/2010). *Asomar Samaj Itihasot Nava-vaishnavbad (In Assamese).* Guwahati : Arunodoi Prakashan.
98. Sahitya Akademi. (1957). Books in Assamese. *Indian Literature,* 2(1), 137–149. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/23328628
99. Saikia, A. (2013). Satra, Sanskritisation and Assamese Society : Understanding Social Assimilation. *The Echo,* 2(1), 107–112.

100. Saikia, A. (2024). *Namghar : Lifeline of Assamese society.* Retrieved May 2, 2025, from The Sentinel : https://www.sentinelassam.com/more-news/life/namghar-lifeline-of-assamese-society
101. Saikia, D. (2023). Vaishnavism and culture in Assam and Manipur. *Culture and Religion, 23*(2), 140–154.
102. Saikia, G. (2018). *Folk Theatre (a) : Kamrupia Dhulia.* Retrieved from Puppetry in Assam : https://www.wisdomlib.org/hinduism/essay/puppetry-in-assam/d/doc1085346.html
103. Saikia, H. C. (2009/2016). *Sankar Bibhrat : Asomiyar Brahmatalut Sarpadangsan (In Assamese).* Guwahati : Spandan Prakash.
104. Saikia, U. (2024). The Contribution of Mahapurusha Srimanta Sankardeva to Greater Assamese Society and Culture. *History Research Journal, 30*(2), 59-62.
105. Sarma, K. C. (2004). *Vaishnav Bhaktibad : Sankardeva aru Madhavdevar Sahitya Alochana (In Assamese).* Nalbari : Hoimantika.
106. Sarma, S. (1959). *Asomiya Sahityar Etibritoo (In Assamese).* Pathsala : Bani Mandir Prakash.
107. Sarma, S. (2017). *Asomiya Natya-Sahitya (in Assamese).* Guwahati : Soumar Prakash, 2017.
108. Sarma, S. N. (1966). *The Neo-Vaisnavite Movement and the Satra Institution in Assam.* Guwahati : Department of Publication, Gauhati University.
109. Sarma, S. N. (1994 a). Social Life. In H. K. Barpujari(Ed), The Comprehensive History of *Assam : Volume-III* (pp. 170-210). Guwahati : Publication Board Assam.
110. Sarma, S. N. (1994 b). Vaisnavism. In H. K. Barpujari(Ed.), *The Comprehensive History of Assam* (pp. 229-241). Guwahati : Publication Board Assam.

111. Sengupta, M. (2006). Historiography of the formation of Assamese identity : A review. *Peace and Democracy in South Asia, 2*(1& 2), 121-134.
112. Sengupta, M., & Bharadwaj, J. (2021). Caste census and the impact of colonial sociology in British Assam. *Asian Ethnicity, 22*(4), 516–541.
113. Sharda, B. D. (1991). *Tribes, Castes and Harijans : Structured Inequalities and Social Mobility.* New Delhi : Ajanta Publications.
114. Sharma, M. M. (1994a). Brahmanism, Saivisma, Saktisam. In H. K. Barpujari(Ed.), *The Comprehensive History of Assan : Volume-III* (pp. 211–228). Guwahati : Publication Board Assam.
115. Sharma, M. M. (1994 b). Sanskrit Literature. In H. K. Barpujari(Ed), *The Comprehensive History of Assam : Volume-III* (pp. 261–271). Guwahati : Publication Board Assam.
116. Sharma, R. (2005). *India's Ancient Past.* New Delhi : Oxford University Press.
117. Sharmah, S. N. (2013). *Asomiya Nitya Sahitya (In Assamese).* Guwahati : Samar Prakash.
118. Singha, K. (2018). Migration, Ethnicity-based Movements and State's Response : A Study of Assam. *International Studies, 55*(1), 41–60.
119. Srinivas, M. N. (2003). An Obituary on Caste as a System. *Economic and Political Weekly, 38*(5), 455-459.
120. Vatsyayan, K. (1980/2005). *Traditional Indian Theatre : Multiple Streams.* New Delhi : National Book Trust.
121. Venugopal, C. N. (1990). Reformist Sects and the Sociology of Religion in India. *Sociological Analysis, 51*(5), 77-88.

ড° ভাস্কৰ কুমাৰ কাকতি স্কুল অৱ লিবাৰেল আৰ্টছ, ভাৰতীয় প্ৰযুক্তিবিদ্যা প্ৰতিষ্ঠান যোধপুৰৰ সহকাৰী অধ্যাপক। উন্নয়নশীল সমাজবিজ্ঞানী হিচাপে তেওঁৰ গৱেষণামূলক লেখাসমূহ টেইলৰ এণ্ড ফ্ৰান্সিছ, স্প্ৰিংগাৰ নেচাৰ আৰু ছেজৰ দৰে বিখ্যাত আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰকাশকৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত গৱেষণা আলোচনীত প্ৰকাশ পাইছে।

শৈক্ষিক জীৱিকাৰ সমান্তৰালকৈ ড° কাকতি এজন নাট্য অভিনেতা, পৰিচালক আৰু নাট্যকাৰ। বৰ্তমানলৈকে তেওঁ ৪০ খনৰো অধিক নাটত অভিনয় কৰাৰ লগতে ছয়খন আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য মহোৎসৱত অংশগ্ৰহণ কৰিছে। প্ৰায়ৰ ৫০ টাৰো অধিক কবিতা, গল্প আৰু প্ৰবন্ধৰ লেখক ড° কাকতিৰ বিভিন্ন লেখা আমাৰ অসম, আজিৰ অসম, আজিৰ দৈনিক বাতৰি কাকত, ৰংঘৰ, প্ৰান্তশ্ৰী আদি বাতৰি কাকত আৰু মাহেকীয়া আলোচনীত প্ৰকাশ পাইছে। অসমীয়া নাট্য সন্দৰ্ভত তেওঁৰ শেহতীয়া প্ৰকাশন হ'ল ছয়খন নাটৰ নাট্য সংকলন 'নিৰ্বাচিত সংলাপ'।

₹ 250.00

9 789348 652539